PIETRO MIGNOSI

C-I-272

ARTE
E
RIVELAZIONE

62135

LA TRADIZIONE
EDITRICE 1933-XI

Proprietà letteraria riservata

Tipografia LA LUCE - Via Villafranca 35 - Palermo 1933 - XI

AVVERTENZA

Nel primo volume dei miei *Scritti filosofici* ho abbozzato i fondamenti gnoseologici, logici e metafisici di una dottrina filosofica rigorosamente realistica, sforzandomi di utilizzare in pieno il metodo della rivelazione e della trascendenza, filosoficamente considerati.

Questo secondo volume si propone di applicare il metodo anzidetto al problema dell'arte che è il problema più spinoso della filosofia moderna per la ricchezza è vibratilità dei motivi che vi pullulano dentro ed attorno.

Io penso che il mio tentativo — compiuto sul terreno realista — sia uno dei pochissimi che in questo campo abbiano allignato. I problemi estetici sono sempre apparsi ai teorici di questo indirizzo come problemi marginali e risolvibili sempre come corollari di principi che direttamente e intimamente non li investono.

Errore assai grave questo che ha stabilito una sproporzione mortificante fra il progresso speculativo del realismo scolastico e i contributi alla soluzione del problema estetico dove i nostri filosofi quando non hanno dato partita vinta alla cosidetta estetica postkantiana, hanno accettato i suoi punti di vista su un terreno più pericoloso cioè su quello storico e su quello letterario.

Certo l'estetica moderna costruita con così intenso impegno dalle varie correnti idealiste ha messo in luce tanti problemi e li ha coerentemente risolti a suo modo rendendoli comuni punti di riferimento alla cultura contemporanea; ed il filosofo realista che volesse riaffrontare il problema dell'arte non potrebbe non imbattersi in essi.

Ma imbattersi in alcune posizioni dell'estetica moderna con la volontà deliberata di saltarli retrocedendo a posizioni storiche che non li sospettano neppure non mi pare un sistema nè utile apologeticamente nè onesto scientificamente.

Ecco perchè il mio tentativo non prescinde da alcune posizioni fondamentali dell'estetica moderna e principalmente da quella della formalità dell'arte, ma dall'analisi rigorosa di questa formalità ricava conseguenze che l'estetica moderna non ha ancora sospettato.

Palermo, aprile 1933 - XI

P. M.

DEDICA A BREMOND

Non Vi avrà sicuramente sorpreso, caro ed illustre Abbate, il fatto che tutte le volte che qui in Italia si parli di rapporti tra Arte e Religione il pensiero dei nostri scrittori corra subito a Voi e a un Vostro libro giustamente famoso: Prière et poésie. *Nè vi dispiacerà che io, che son quaggiù il responsabile di parecchie discussioni in proposito, ricorra a Voi in un momento assai delicato cioè in quello in cui va nascendo tra i nostri il ragionevole sospetto che la Vostra famosa intuizione abbia trovato alfine una sua forma starei per dire definitiva di volgarizzazione.*

Questo libro, che con affettuosa deferenza Vi dedico, vuole essere ancora la ennesima conferma di una fecondità dei Vostri pensieri, ma ricavata con un metodo non spiccatamente apologetico, sibbene con un impegno di chiarezza filosofica e di ripensamento critico.

La fertilità delle Vostre idee mi appare più ricca proprio in questa esigenza di revisione e di sistemazione che essa suscita. Ora siamo arrivati al punto di doverci dire che essa ci ha messo nelle gambe una gran voglia di camminare e di procedere anche a costo di allontanarci. Essa ci ha, si può dire, insegnato a camminare. E di questo Vi saremo sempre indefettibilmente grati assicurandovi che la Vostra compagnia di costruttore di esperienze psicologiche ci ha insegnato, filosoficamente, tante di quelle cose che gli inflessibili professori dell'intuizione, dell'autonomia, dell'immediatezza, del primitivo ci avevano così pervicacemente occultate senza accorgersi che i concetti filosofici, in materia d'arte, sono semplicemente delle fredde cabale, quando non abbiano attinto i loro umori da quel terreno di senti-

mento e di emozione sul quale Voi, con slancio di intelligenza divinatoria, avete costruito il bell'edificio di Prière et Poésie.

Ma ora che anche Voi avete indicato la possibilità di ritrasferire sul terreno speculativo le scoperte di quel primo libro, concedetemi che sulla scorta del Vostro più recente volume Racine et Valery *io chiarisca a me stesso certi principi fondamentali che mi son serviti da bastone per andare oltre. E, non Vi dispiaccia, per allontanarmi da Voi.*

"Applicare alla poesia di Virgilio — Voi avete scritto — la filosofia di Valery?„ Ecco un programma che si potrebbe rendere più estensivo e comprensivo allo stesso tempo. "Applicare alla poesia la filosofia„. Cioè capire quello che si è fatto. Perchè il punto sul quale tutta l'estetica moderna conviene è proprio questo che la filosofia non ci insegni a far la poesia ma ci aiuti a capirla. Che l'estetica non sia, infine, la poetica dei retori che insegnavano come si facesse la poesia. La poesia è quello che è.

Il sospetto della sua origine religiosa nasce proprio a questo punto; perchè c'è la poesia? *Se fosse, come dice qualcuno dei nostri, una scienza mondana, il problema del suo perchè non avrebbe senso.*

Nessuno dice: perchè c'è la Morale? perchè c'è l'Economia? Esse ci sono perchè servono a qualche cosa. Il loro sorgere è sempre posteriore ad uno stato di finalità in atto. Ci sono perchè servono.

Ma a che cosa serve la poesia? Ecco una domanda alla quale nessun poeta si sente di rispondere.

E se ripetete la stessa domanda — a che serve? — al credente o al filosofo scorgerete nel loro volto un'ombra di impaccio e di dubbiezza.

È questo, in fondo, il carattere delle scienze celesti di fronte alle scienze mondane che esse non si sa bene a che cosa servano.

Sono quello che si dice delle scienze pure.

Ora abbiate l'amabilità, mio Illustre Amico, di fermarvi un tantino con me su questo concetto di purità che costituirebbe la particolare scoperta della filosofia di Valery, e, un po', la chiave di volta del Vostro geniale costrutto.

Voi dite esattamente: "l'idea di purità è antica quanto la stessa metafisica„ e Vi accingete a costruire una storia della poesia che, a dire del Valery, segna il punto di arrivo di quella volontà che hanno un po' tutti i poeti di vedere "isolata definitivamente la poesia da ciò che non sia se stessa„.

Il problema del poeta è dunque questo: primato del poetico.

L'errore dei professori di filosofia che si occupano di arte risiede proprio qui, nel credere che tutto sia poesia, e che tutti faccian poesia, che la poesia sia quindi un'attività generale e quindi mondana.

Il poeta non può talvolta accorgersi della poesia: essa può balenargli come un sospetto di cosa in sè. Essa è sempre per lui un Assoluto fuori di lui. Il suo tramite non consiste già in un muoversi dello spirito verso di lei, cioè in una capacità di aspirare al poetico che potrebbe essere comune all'uomo in genere, ma viceversa in un improvviso balenare da lei come da un ente lontano, estraneo e libero.

Quest'atto della poesia verso il poeta è sempre un atto di rivelazione. Se la vocazione del poeta non fosse rivolta alla poesia pura, cioè alla poesia che è esclusivamente se stessa ed in se stessa, ogni nostro stato d'animo potrebbe essere poesia e la poesia sarebbe il nostro respiro.

Quando diciamo che in tutto c'è poesia vogliamo dire che il riflesso del poetico può illuminare tutte le cose, può, financo, agevolarci a capire tante cose. Ma la poesia non deve confondersi con gli oggetti sui quali essa si riflette. Non è nei fenomeni che dobbiamo cercarla: è nel noumeno.

E qual'è la prova di questo carattere rigorosamente trascendente del Poetico? La possibilità di una storia della poesia. Se tutti possedessimo il poetico, non ci sarebbe una storia della poesia come non c'è una storia, poniamo il caso, del senso morale o una storia dell'istinto.

In questo rapporto, tra Poesia e Poetico si attinge la prima analogia e simiglianza tra il Mondo e Dio.

La rivelazione del poetico è completa? No. Ogni poeta sente che egli non ha detto tutto quello che avrebbe voluto dire.

Nessun poeta ha attinto la Poesia Pura.

Allo stesso modo che il Divino, agendo sull'uomo, si rivela, solo per quel tanto che comporti un mezzo di salvezza.

Il Divino è divino proprio perché non si rivela per intero.

Il Poeta è Poeta solo perchè non coglierà mai piena la Poesia Pura.

In questo Platone ben si accorgeva che l'arte non avendo di mira la salvezza — in quanto attitudine a riprodurre tutta la sfera del riproducibile — fosse una forma di attività inferiore.

Ma in quanto mezzo di comunicazione religiosa con l'Assoluto, cioè in quanto metafisica in atto, fosse mezzo di salvezza.

Ci sono, dunque, due modi di intendere la poesia:

1) La poesia qualità delle cose. Ed allora tutti gli uomini sono poeti e tutte le cose sono poetiche.

2) La poesia entità. Ed allora il suo atto è meramente rivelativo, e gratuito.

Da ciò la analogia tra Arte e Grazia.

Analogia ho detto: nel senso che il modo con cui il Poetico si rivela è simile al modo con cui la Grazia scende.

E come ci sono due modi della Grazia (quella che scende in forma vaga e continua ed è come un generico riflesso di Dio nell'anima e nelle cose; e quella che scende in un atto momentaneo e in forma perentoria e definitiva attraverso determinati canali, (i Sacramenti e la Chiesa); così ci sono due modi di cogliere il poetico: quello che è vagamente diffuso nelle cose e può essere colto da tutti (anche dai non poeti); e quello che ha ben precisi i caratteri di poesia, si rivela cioè, attraverso ben definiti canali (verso, strofe, rima, immagine, insomma forma *della poesia).*

Ecco perchè, pure accettando la Vostra distinzione di poesia pura ed impura cioè di poesia che è esclusivamente se stessa e di poesia intrisa di eloquenza, ritengo che il dilemma Canto-Discorso da Voi proposto non caratterizzi ancora la sfera d'indagine per la ricerca della poesia pura.

La poesia è un "non so chè„ un mistero, una iniziazione... Ma

le Vostre formule, mio Illustre Amico, per quanto gravide di molteplici e veri significati non ci dicono altro che un sospetto sul carattere religioso dell' Arte. Forse Voi, senza dircelo, ma permettendoci di sospettarlo, ci indicate un' altra strada. Preghiera è poesia. Ma che cosa ci dice questo rapporto?

Una seconda fase dell'atto religioso. La preghiera non è un primo. Un primo è la Rivelazione. Cioè l' ab extra...

Poesia è quindi scoperta di una Realtà e trascendenza di questa realtà. Il Vostro problema e quello di Valery "de l' arcane della generation des poèmes„ è un' indicazione a muoverci sul terreno del primo non già su quello del secondo. Non nel campo della preghiera, ma in quello della rivelazione.

Qui non si tratta di vedere se religioso sia il modo di prodursi della poesia (la poesia da parte delle Muse), ma dobbiamo certificare come essa ora si riveli agli altri (cioè al non-poeta)?

Arcano è il linguaggio della Musa al Poeta (ecco lo stato puro della poesia) ma arcano nel senso di esclusivamente intelligibile, nel senso di canto puro. Ma è da qui in poi che comincia la funzione religiosa della poesia.

Fino a questo momento c'è un mistero religioso, un mistero preparatorio. Ora viene il rapporto religioso: quello tra il Poeta e i profani. Come avverrà che il modo di tradurre il punto intelligibile del Poetico nelle poesie che devono esser lette dagli uomini riesca a mantenere anzi ad identificare l' atto religioso?

Solo ora nasce il problema della funzione religiosa della poesia.

Il Poetico può rimanere un puro intelligibile? E non pare anche a Voi che la pura intelligibilità si esaurirebbe nell' ineffabilità?

La lotta tra classici e romantici è poggiata su un doppio equivoco: da una parte il classico si sforzerà di mantenere alla poesia il suo carattere di formalità cioè di intelligibilità e potrà anche illudersi di far coincidere la formalità in un senso di ordine espresso per idee anzi in un ordine di idee tanto più lontane dalle intuizioni sensibili quanto più queste si prestano ad appiglio o a motivo di comunicazione inter homines.

Sul mondo delle cose materiali la Poesia si libra infinitamente distante come un modo di purissime idee ed al poeta toccherà la funzione del demiurgo tanto più onesto quanto più rigoroso a non confondere ed implicare i due ordini.

D'altra parte sta il romantico tuffato nello scorrere delle intuizioni e tutto pregno di eroico entusiasmo a coglierne i reconditi legami e le segrete risonanze.

Il primo è il poeta del celeste, il secondo quello di terrestre. Ora Voi ci avete insegnato, illustre Bremond, che il Cristianesimo è venuto a comporre questo grande divorzio platonico attribuendo alla vita religiosa la funzione di vivificare questi due ordini in uno scambio permanente di funzioni senza mai confonderli. La religiosità vaga del mondo antico è diventata Chiesa, cioè punto mediano dove il naturale ed il soprannaturale confluiscono.

Ora, ditemi, può la poesia essere religiosa senza essere cristiana? Può essere cristiana fuori della Chiesa, cioè fuori da questo incontro di cielo e di terra, di Dio e di Uomo, di sensibile e di intelligibile?

Può restare ancora poesia pura?

E, a questo punto, permettetemi di analizzare con Voi questo concetto di purità.

Purità è qualcosa come nudità. O, per essere più precisi, rinunzia. Voi dite " la funzione del poeta non è già quella di insegnarci al. cunchè „.

La stessa pedagogia dell' emozione, quella stessa " histoire critique des larmes „ che dovrebbe condurci alle soglie della mistica e dell' estetica " à l' amour pur, à la poesie pure „ ha bisogno, convenitene con me, di scagionarsi continuamente da molti impacci pericolosi.

E, a dirvela schietta, il concetto di puro *non mi pare ci guadagni su una via così pericolosa e tribolata. Qui il concetto di purità dev'esser reso più rigoroso: purità catartica o purità espressiva?*

Mi par chiaro che il problema della poesia abbia e possa aver per noi un significato solo dinnanzi alla poesia fatta cioè a quella espressa. Or nella Vostra estetica, illustre Maestro, il punto più pe-

ricoloso mi pare proprio annidato nella catarsi come principio di docenza dell' emozione.

L' estetica ha bisogno di uscire dalla psicologia se vuol essere scienza della poesia: dobbiamo insistere su un concetto meramente intellettuale della purità. Nè, del resto, mi pare che Voi facciate altrimenti quando pigliate in esame un concetto affine come quello della semplicità. Ho sott' occhio la stessa Vostra analisi della semplicità di Racine e mi accorgo che Voi avete già spostato il problema oltre i limiti psicologici dell' emozione. La semplicità è una attività etica giustamente da Voi contrapposta all' eloquenza. Ma gli strumenti d' analisi da Voi usati mi paiono impropri. Non si può realizzare un sentimento con un concetto: resta fuori troppa roba! Il problema del puro nella poesia deve restare un problema etico, un problema intellettuale. Cioè un problema della volontà.

Io mi sono sforzato — in alcune paginette, in questo libro incluse, sui rapporti tra Poesia e Povertà — di riportare al fondamento formale queste Vostre ricerche sul principio della semplicità. E questo perchè sia circoscritta la responsabilità del semplice al solo fattore necessario e sufficiente: la volontà.

Ecco il grande momento in cui l' estetica fluisce nell' etica e la rivelazione si traduce in azione.

Quando il poeta avrà avuto la sua rivelazione, con quale atteggiamento la comunicherà agli altri? Come parlerà la poesia?

Per questa strada ritornano i motivi della Vostra inchiesta e anche le non completamente disdicevoli pretese dei vecchi retori: l' ordine, la proprietà, la brevità, la coerenza, la semplicità, la commozione ecc..

In questo modo si ricolloca nell' uomo il suo magistero di poeta senza cadere nell'assurdo principio che afferma che il poeta è poeta in quanto è uomo.

Racine — avete ragione — è, come poeta, più duro di Corneille perchè è più poeta nel senso che rinunzi a tante forme avventizie che sono sì dell' uomo ma non sono del poeta. Ed è ben giusto condannare quella poesia troppo copiosa dei suoi doni e il cui piacere

(che è sempre un piacere) appartiene ad un ordine diverso dal piacere poetico, cioè da quell'emozione catartica che ci lava e ci redime.

Solo che il concetto di questo piacere non finisce del tutto di parermi pericoloso, perchè io non sono sicuro se Kant abbia ancora torto a non voler far distinzione tra piacere di natura superiore e piacere di natura inferiore.

Ecco perchè il Vostro concetto di poesia pura mi appare talvolta pregno di pericolosi germogli anche se nascosti in invisibili semi.

E così l'idea di talismano *e di* incanto poetico *(che sarebbe il sentimento dello stesso atto produttivo delle Muse) lungi dal corroborare il concetto di poesia pura le stabiliscono attorno un alone di indeterminata voluttà. L'estetica italiana è piena di invettive contro il grazioso e l'eloquente: ma anche in questo bisogna sapersi intendere.*

Nessuno potrà far sfuggire la poesia a quel misterioso irradiare edonistico che si accompagna al suo presentarsi. Il primo giudizio che si fa di una poesia è questo: mi piace.

Talvolta questo piacere estetico fa di se centro ed assorbe anche la suprema funzione logica dell'arte, cioè il suo attingere l'idealità.

La conquista della purità è eliminazione dalla poesia dell'estraneo. O "denudazione„ se la parola vi è più cara.

Ma cos'è l'estraneo nella poesia?

Non gia il logico, cioè il senso del costruttivo, dell'organico e dell'unitario (la poesia dice sempre qualche cosa). Ma il superfluo.

Ma se Vi dicessi, Illustre Maestro, che io sono ragionevolmente indotto a sospettare che quell'estraneo sia da ricercare nel piacere? Nel piacere in quanto piacere. La poesia si annunzia come un sentimento: ma essa non matura dove comincia.

La Vostra interpretazione mistica ed emozionale dell'Arte mi pare sia soverchiamente agganciata al punto iniziale del sentimento. E muove verso la purità con questa palla di piombo al piede.

Guai a voler considerare come puro ciò che è fomite d'impurità.

Vogliate bene, Illustre Maestro, al Vostro

PIETRO MIGNOSI

PARTE PRIMA

COME SI PONE STORICAMENTE IL PROBLEMA DELL'ARTE

I

La poesia dei fisiologi

La filosofia si è posta alle sue origini come storia della natura, cioè come poesia. L'unico senso possibile di ogni poesia primitiva è infatti quello storico. Il poeta rifà nelle sue abbreviazioni ritmiche il mondo delle esperienze temporali.

La poesia è l'arte di abbreviare il tempo nel poema. La prima poesia di tutti i popoli si traduce e realizza nel poema epico, cioè nell'istinto di un'oggettività abbreviata ma non depauperata dei suoi elementi più caratteristici.

Or la filosofia dei primitivi non è espressa in sistemi poematici per mero caso. Nel poema si ritrovano quei mezzi di condensazione della molteplicità delle esperienze umane che nessuna forma realistica e discorsiva potrebbe rendere.

Talete, Empedocle, Anassagora, Eraclito, Parmenide, Pitagora sono poeti nel senso più diretto di rendere organica e individuata, ai fini della comunicazione, la varietà innumerevole della storia naturale. Poesia è per essi capacità di individualizzare un processo infinito e quindi per se ineffabile entro uno schema di comunicatività che sia in se limitato ed individuabile senza essere una parte o un frammento e che mantenga allo stesso tempo come un brivido o un presentimento di quell'infinito che esso simboleggia.

Ed è proprio dell'espressione poetica ed artistica in genere questa coincidenza di individuale e di infinito per cui una qualunque forma d'arte, pur essendo in se irripetibile e infrantumabile, è suscettibile di infinite irradiazioni e in certo riflesso illimitabile. L'incanto dell'arte nasce dalla sua brevità inversamente proporzionale alla sua intensità. Tanto stringe il segno fisico in cui l'arte si manifesta tanto si dilata la sua efficacia di suggestione.

Qualche cosa di simile accade nella formazione del sistema logico: tanto più cresce la semplicità del genere tanto più si arricchisce la varietà delle specie.

E che cosa è la preistoria della logica se non la storia della poesia dei primitivi? La storia della logica greca ha un precedente ineludibile nella poesia dei fisiologi e nel canto di Platone.

Ed a questo punto gioverà avvertire come assai improprio sia l'uso corrente del termine «filosofia in versi» attribuito alla speculazione di quasi tutti i presofisti. Qui non c'è una filosofia che si adagi in un modello espressivo meramente accidentale; il poema non è la veste del sistema; il sistema è sistema solo in quanto è poema.

Il carattere di organicità di queste speculazioni non deriva da un puro nesso concettuale che può trovare più o meno confacente alla sua esigenza di ordine e di compiutezza un modello per se meramente formale quale può essere il nesso concrescente del ritmo, del verso, della strofe e del poema. Nella filosofia presocratrica la forma stessa del pensiero è intimamente poematica. L'ordine poetico è il suo mezzo immediatamente intuitivo.

Empedocle e Parmenide sono filosofi solo in quanto sono

poeti. La difficoltà — di cui lo stesso Aristotile fu vittima — di attingere in pieno il fulcro di efficacia di queste opere è figlia di una illegittima posizione di visuale. Per capire la filosofia degli antichi bisogna impadronirsi del suo entusiasmo poetico cioè dell'esigenza di conquistare un ordine mentale senza uscire dalla personalità del rappresentabile.

La storia della ricerca del *principio* (sia esso *acqua* o *numero* o *unità* o *indeterminato* o *sfero* o *nous* ecc.) è storia di una ricerca metafisica i cui termini trovano il loro significato al lume di una connaturale esigenza di poesia.

Non basta a questi ricercatori l'invenzione di un termine per se concettuale; ma questo termine essi devono risolvere in un sistema più vasto, cioè in un sistema storico ed armonico.

Il principio metafisico su cui questi pensatori fanno leva resterebbe in se vuoto se non acquistasse un significato peculiare in un processo di svolgimento e di armonia.

I fattori quindi della filosofia dei primitivi sono tre: il concetto, cioè l'unità logica del principio; il suo svolgimento, cioè il processo del divenire e della trasformazione; l'ordine, cioè il nesso organico, armonico e poematico. La poesia è la forma suprema della stessa significazione logica che è germinalmente contenuta nel principio.

Quando Talete avrà intuito che l'acqua è il principio fondamentale dell'essere sarà al primo momento della sua ricostruzione organica dell'essere.

Sarà necessario che egli costruisca ed ordini la storia del processo tutto che, per se infinito, deve rendersi mentale in un sistema di immagini coordinate. Solo il poema gli darà compiute le linee comprensive di tutto il processo dell'essere.

La storia della filolofia greca dei primitivi non riesce però a comporre la coesistenza di due principî apparentemente antitetici nell'ordine del poema: c'è da un lato l'esigenza puramente mentale a definire il principio logico in se compiuto ed attuale; e dall'altro lo sforzo di non depauperarlo della sua infinita varietà e mutevolezza solo rappresentabile nello schema del ritmo, cioè della coincidenza dei contrari. Accanto all'esigenza logica degli eleati si profila decisa l'esigenza musicale e poematica dei dialettici (Pitagora, Empedocle, Eraclito, Anassagora). Mentre Parmenide e Zenone eliminano dalla sfera dell'essere il movimento e la molteplicità, gettando le basi del processo logico dell'astrazione, costituendo quindi la base del principio dell'universale, i filosofi dell'armonia e del divenire traducono la sete del sapere nell'ineffabile concontrarietà del ritmo. Solo la musica può rendere nel suo principio fondamentale il sentimento della coincidenza e concordanza degli opposti. Eraclito è figlio di Pitagora ed Empedocle è l'Omero di Anassagora.

La logica dei dialettici è essenzialmente musicale e la loro sistematicità non può avere che un unico corrispettivo: il poema.

Ma il carattere tipicamente poematico della filosofia greca rifulge nella sua luce più piena attraverso gli sviluppi polemici della filosofia immediatamente preplatonica.

Il duello tra la *mistica dell'essere* e la *logica del divenire* subisce in un primo tempo il tentativo di traduzione su un piano unitario ma trascendentale e vuoto di concretezza nella filosofia degli atomisti. Essere e non essere sono ricondotti ad una opposizione unidimensionale: la materia. C'è da una parte la materia come *pieno*, cioè come *cosa che*

è, come cosa su cui non è possibile esercitare il magistero puramente mentale della divisione all'infinito di Zenone.

L'essere è l'*indivisibile*: Democrito traduce su un terreno specifico e positivo la critica di Zenone; elimina con decisione estrema del piano del corporeo ogni possibilità di illimitatezza. Pieno è materia; materia è indivisibilità. Ma arrivato a questo punto egli non può servirsi più di un termine di opposizione corrispettiva che sia meramente negativo come il concetto di atomo (indivisibile). È necessario render valido il negativo con un opposto positivo che assorba in se i caratteri di una positività indeterminata. Il termine positivo della metafisica democritea è il vuoto come spazialità. Materia e spazio sono i termini di una metafisica nuova il cui significato più segreto e reale trionferà di qui a poco in Platone: quantità opposta ad unità, immagine opposta a idea, senso opposto a ragione.

Il cosidetto materialismo degli atomisti è una via d'accesso a quella suprema concezione idealistica che trionferà in Platone.

Ma non è la sola via.

II

Mito e trascendenza

Bisogna tener conto di un altro fattore importantissimo quale è quello religioso.

Ad Aristotile storico del pensiero dei primitivi nasce legittimamente il sospetto che nella scoperta del principio di Talete, e quest'intuizione è estensibile ad altri cercatori dell'epoca non sia estraneo il motivo religioso (1), cioè che implicito nell'*archè* sia il principio del *divino*, che *divina* sia la radice stessa dell'*essere*. E che la ricerca dell'unità originaria e fondamentale dell'essere sia al contempo una ricerca specificamente teologica è comprovato non solo dalla colorazione tipicamente religiosa ed etica della poesia di Pitagora, di Empedocle e di Anassagora ma dell'impegno intrinsecamente religioso e teologico che denunzia il sorgere della filosofia eleatica come filosofia di reazione a quella di naturalisti.

La filosofia di Xenofane ci dice assai chiaramente che il *punctum pruriens* del dibattito filosofico di quel tempo è proprio quello teologico. La speculazione Xenofanea è tutta polemica ed in funzione di un terreno comune ai cercatori di quell'età. Essa ci comprova come il problema centrale

---

(1) Aristotile, *Metafisica* I.

tanto dei fisiologi quanto dei pitagorici fosse il problema dell'essere in quanto Dio.

Ma come tutte le posizioni polemiche quella di Xenofane arriva per totale contraccolpo agli estremi aggredendo al centro uno dei sistemi più caratteristici e centrali dell'antichità: quale è il mito.

La chiave di volta di tutta la vita greca è il mito: sopprimete il mito e non ci sarà più nè poema epico, nè poema didascalico, nè tragedia, nè lirica. Senza mito non c'è Omero, non c'è Esiodo, non c'è Eschilo, non c'è Erodoto, non c'è Pindaro. Ma sovratutto non c'è modo di ricostruire tutta la vita sociale greca, almeno di questo primo periodo.

Il grande duello tra civiltà intellettuale e contemplativa (da Aristotile alle scuole praticistiche) e civiltà estetico-religiosa-sociale comincia con la rivolta eleatica.

Sul terreno del mito, cioè sul terreno estetico-teologico si impegna e si giustifica ogni interpretazione della vita greca.

La filosofia dei primitivi è intrinsecamente mitologica in quanto l'obbietto della ricerca è si quello dell'Essere, ma è sovratutto quello del Divino che si rivela e configura in un sistema organico di immagini il cui strumento peculiare di accezione e di espressione è il *fantastico*.

Ora quali sono i caratteri specifici della risoluzione mitica del problema del Divino?

C'è da una parte nel mito l'esigenza della *personalità*. Il *divino* è *come l'umano*. Esso è *personale*.

Contro i tentativi di corrosione logica dell'eleatismo come sforzo verso la *pura* filosofia, la teologia popolare e tradizionale degli antichi afferma il carattere antropomorfico e quindi tipicamente personale di Dio.

La filosofia scaturita dalla critica eleatica non ha più modo di cogliere e designare il divino se non attraverso il salto mistico. Il Dio di Aristotile e di Plotino analizzato rigorosamente non si riduce ad altro che al *nulla* come puro atto pensabile.

Reagisce la coscienza religiosa dei greci additando la speculazione filosofica come intrinsecamente irreligiosa e difendendosi con la persecuzione dal pericolo ateistico immanente nella filosofia pura.

Ed è sommamente indicatore il fatto che la ricerca filosofica finisca di essere organica e poematica proprio nel momento che essa perde col mito il suo *ubi consistam* religioso.

Il secondo elemento caratteristico del mito è quello della *trascendenza.*

Vero è che il mito prospetta il divino *come* l'umano.

Ma il carattere di questa simiglianza ed analogia non distrugge ma anzi ingigantisce la tendenza a porre il mito su un piano che superi l'umano.

Gli dei sono *simili* agli uomini: ma nessun uomo sarà mai uguale agli dei.

Il senso di questa trascendenza della personalità del dio è corraborato dal sorgere di un elemento intermedio che si sforza di colmare l'abisso tra due entità che per quanto simili si trascendono con grande decisione. Questo fattore intermedio è l'*eroico.*

Non c'è bisogno di arrivare ad una vera e proria filosofia dell'*Eros* per intendere come il carattere di trascendenza della religione greca sia tutto innervato nel principio mediatore dell'*eroico.*

L'eroe è l'innesto di due entità la cui distanza reciproca

è infinita: se l'uomo potesse farsi dio e il dio potesse farsi uomo non sarebbe sorta nel pensiero greco l'esigenza di spiegare l'intervento della divinità nell'ordine umano e terrestre con questo principio intermedio che conserva in pieno, per quanto resi meno intensi, i caratteri dell'umanità e della divinità.

Vero è la mitologia greca abbonda di essempi di esseri umani trasumanati, così come non abbonda per nulla di esempi di divinità vere e proprie ridotte a esseri meramente umani; ma nella storia del mito bisogna tener sempre presente come l'esigenza immaginifica ed antropomorfica non dia sempre modo di separare nettamente le attribuzioni fondamentali del divino da quelle dell'umano.

Del resto il fatto che uomini siano fatti « consorti . . . agli altri dei» può dirci nient'altro che la perfettibilità dell'umano può essere crescente all'infinito ma non può mai equarlo: la deificazione o *indiamento* non è assunzione in pieno della divinità fondamentale anche per il fatto che le divinità fondamentali ed originarie sono tutte genealogicamente legate a un punto di origine e sono germinalmente coeterne a lui.

L'uomo deificato è si un dio: ma gli manca la divinità germinale: egli non è figlio di un dio. È un *eroe* di intensità maggiore, non mai un dio *pleno iure*. Questo fatto ci dice anche che l'indiamento suppone sempre l'intervento di una forza superiore all'umano, come di un dono particolare che la divinità largisce all'uomo. Ed è comprovato da un'altra osservazione: che se è vero che l'uomo possa farsi dio e perdere le deficienze della sua umanità non è però vera la reciproca che il dio possa diventar uomo e perdere i caratteri della sua essenzialità divina.

Insomma anche in questa impossibilità che il perfetto diventi imperfetto c'è il segno di un principio di trascendenza del perfetto sull'imperfetto (1).

Ora nella storia dei miti talvolta si può incorrere in confusioni tra l'*eroico* e il *deificato* ma ciò nulla toglie alla grande sete antica di afferrarsi a un principio di intermediarità che salvi al contempo la personalità, la trascendenza, la perfezione del divino.

Or la storia dello spirito greco è costruita sul grande duello tra l'eroico e il logico, tra il poetico e il mentale. Ma non si creda che in questa lotta i due termini rappresentino due principi veri e propri di antitesi: l'eroico non esclude il logico, come il poetico non esclude il mentale. Solo che nell'eroico e nel poetico il logico e il mentale sono la parte di un tutto, come un sistema di innervazione che ha bisogno di un sistema muscolare e connettivo che la sua stessa costituzione tenue fino all'incorporeo non potrebbe determinare. Contro questo senso dell'organico come coincidenza del molteplice e del diverso reagirà l'istinto logico della filosofia pura che avrà il suo tremendo compimento nella metafisica di Aristotile come degenerazione del grande sistema poetico di Platone.

---

(1) Insomma applicando il principio della metafisica aristotelica tra il divino e l'umano non c'è *contrarietà* (comunanza del genere), ma opposizione. L'eroe non è medio logico tra due estremi omogenei (Dio-uomo) ma un principio extralogico il cui significato può essere chiarito solo dall'atto della trascendenza.

III

Formazione del poema platonico

Ma per cogliere in pieno il significato della poesia Platonica bisogna prima di tutto prospettare con più asciutta chiarezza i termini e i principii basilari della filosofia poematica che lo precede accanto ai termini dell' antica polemica determinata ora dalla semplificazione metafisica dell' atomismo ed ora dalla mistica razionale dell'eleatismo.

I principi fondamentali della poesia-filosofia dei primitivi sono i seguenti: la sapienza è ricerca dell'essere; l'essere è principio del movimento, della trasformazione e della molteplicità; l'essere pur essendo *uno* o *due* non esclude da se la storia della natura; si presenta come storia della natura (contenuto) ma in un sistema unitario (forma); l' unico sistema con cui il molteplice infinito può esprimersi in forma finita ed organica è quello ritmico; elementi del ritmo sono: l'uno, il molteplice, l'opposizione e l'armonia, cioè il numero; ma il numero si rende sensibile nel suono; l' innesto del numero nel suono e la base dell'armonia; l'armonia è completa quando sia diventata poesia cioè fusione ed integrazione del fattore armonico (molteplice) col fattore logico (unico); l' espressione finale del poetico come comunicativo e come sensibile, ma allo stesso tempo come etico e normativo, è il mito.

Tutta la storia del pensiero platonico è, infatti, imperniata su questi passaggi, su cui sarà necessario fermarci più deliberatamente.

Ma la ricostruzione del pensiero sistematico di Platone non può essere tentata se non a patto di renderci conto di un altro tipo di precedenti che mettono in evidenza la vocazione etica delle speculazioni che lo precedono.

Il respiro etico che rende vibratile tutta la costruzione platonica non è, in fondo, che l'epilogo di tutta una tensione alla centralità del Bene covante in tutto il pensiero e l'arte preplatonica. La poesia antica è una interpretazione etica di tutta la sfera umana cosí come la filosofia ne rappresenta una soluzione cosmica. Il Vero è tale solo a patto che sia Buono: questa forza di bene che ordina, semplifica ed indirizza le cose in quanto verità, non può se non apparire *bella*. Bella perchè buona. La conclusione socratica, è in questo senso, sulla grande scia della tradizione: ecco perchè il Socrate senofonteo è tutto imperniato su questa equazione così come vi è impegnato quello platonico.

E che cosa sarà il male, allora? Il male sarà il brutto, quello che sfugge a questa legge di armonia e di coerenza.

Il male è ciò che è incapace di farsi canto.

Tutta la polemica platonica contro l'arte non è in fondo che la negazione recisa dell'autonomia del poetico come forma per se stante.

Platone non condanna la poesia come sistema di verità, cioè la poesia che sia verità, sibbene la pretesa che ci sia una capacità poetica indifferente al vero e al falso. Infatti il suo punto preferito è quello che riguarda la funzione *persuasiva* dell'atto poetico.

Se è vero che l'arte può determinare, in quanto armonia trascendentale di concetti e di immagini, la persuasione e l'adesione non è essa sommamente pericolosa in quanto possa sfuggire con la forza della sua suggestione diretta al controllo ed al limite della verità?

La cosidetta estetica negativa di Platone non è, infine, che una supervalutazione della capacità effettiva dell' arte come generatrice di persuasione senza verità.

Nell'*Apologia*, nell'*Ione*, nel *Gorgia*, e nella *Republica* è tracciato il profilo di quest'apparente estetica negativa i cui precedenti sono da ricercare tutti nella polemica antimitologica dei pensatori precedenti.

Gli elementi centrali del dramma platonico sono quelli tradizionali: l'elemento naturalistico e l'elemento sacro (il pitagorico). C'è un momento, che è forse il più insigne e fruttifero nell'opera platonica, in cui pare che egli sbocchi in pieno nel sistema logico. Ed è questo uno degli errori fondamentali all'intelligenza di un Platone unitario questo ritenere che il Platone pitagorico, l'ultimo Platone, più che l'epilogo e il coronamento del Platone delle due prime fasi (il socratico e l'idealista) sia come un ripiegamento, uno sbandamento, un isterilimento del massimo Platone.

Platone è completo nel suo epilogo prevalentemente religioso e sacro; in ciò egli conclude e potenzia tutto uno sforzo secolare della coscienza greca a rendere organici quei presentimenti religiosi che lievitano nel pensiero precedente.

Questo Platone unitario sarà maestro di Aristotile fino ad un certo punto... E che importa?

La fatica dello storicismo idealista tutta mirante a rendere insensibile il passaggio da Platone ad Aristotile potrebbe

ben essere frustrata dal pieno riconoscimento di un' unità interna della speculazione platonica senza essere obbligata a tagliarla in due per stabilire un' arbitraria sutura tra lui ed Aristotile.

Il problema di una storicità coessenziale allo svolgimento del pensiero platonico è ben lungi dall'essere risolto: ma ciò non toglie che le varie fasi, le molteplici deviazioni, i frequenti impennamenti del suo sistema raziocinante non abbiano modo di trovare un centro di attrazione e un punto di equilibrio e di luce.

Questo punto centrale dell'esperienza platonica è proprio quello poematico. Platone non è il costruttore di un sistema sibbene quello di un poema: la materia che affluisce nel suo poema è varia, diversa, talvolta contradittoria, ma l'impeto che la coordina e sorregge è unitario nel senso che è figlio di un solo entusiasmo divinatore.

Il sincretismo logico facilmente rintracciabile nel pensiero platonico è la conseguenza di un adeguato metodo di interpretazione della sua personalità.

Non bisogna considerare Platone muovendo a ritroso da Aristotile ma porre Platone ad epilogo di quelle correnti segretamente unitarie che agitano il pensiero dei primitivi.

Ma per poterlo fare bisogna esser pronti ad abbandonare al loro effimero destino tutte le forme apparentemente solidificate del suo ipotetico sistema. Platone non è *esclusivamente* lo sviluppatore di una posizione teoretica quale può essere quella contenuta nella scepsi sofistica e nel logicismo socratico. Così come Socrate sfugge sempre per qualche verso a rendersi la conclusione ineluttabile della critica sofistica e gli storici del suo pensiero sono sempre imbarazzati a stabilire i limiti

della sua personalità, allo stesso modo Platone non è da considerarsi come un Socrate più raffinatamente positivo.

La sua personalità schiaccia e sommerge questi impacci storicistici e si profila in una luce tutta sua propria. Se rapporto ideale c'è da stabilire tra Socrate e Platone questo rapporto non è in fondo che di mera antitesi. Socrate conclude quel tipico processo di spersonalizzazione del mito attingendo per primo la rarefazione logica del concetto; coordina lo sforzo dell'eleatismo nella negazione della storia della natura, nega, insomma, la poesia come clima di soluzione del problema dell'esperienza e dell'espressione logica e teologica. Gli rimane soltanto quella certa patina moralistica così mirabilmente ritratta da Senofonte e l'eliminazione teorica del problema pratico ridotto ed assorbito com'è dal problema teoretico. Infatti malgrado si parli tanto della morale socratica nessuno sa dire con precisione in che essa consista. Ora il metodo platonico è fondamentalmente divergente da quello socratico: in Platone non c'è mai la riduzione radicale di ogni motivo alla forma concettuale, che anzi, la suggestione del discorrere platonico è determinata da quella sua vigile capacità di trascendere la sfera del logico per quella del poetico.

Nè si può dire con assoluta fondatezza che in Platone sussista il problema dell'oggettivo pensiero socratico. C'è, è vero, la tendenza a sostituirsi a Socrate, quasi a scegliersi un terreno di visibilità extrasoggettiva del suo processo; ma il fatto che egli nomini se stesso scarsissime volte nel giro di trenta dialoghi deve significarci nient'altro che il bisogno di portare il contrasto ideale su un terreno più propriamente drammatico, cioè su un terreno meno aridamente logico e discorsivo.

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA TORINO

Questa esigenza drammatica, e quindi poetica, giustifica la mutevolezza volontaria del Socrate platonico e rende impossibile la enucleazione sistematica del pensiero socratico da quello platonico.

Del resto a chi guardi con un certo accorgimento non potrà sfuggire come nel dramma platonico non ci sia il partito preso di prestabilire la verità *sempre* dalla parte di Socrate. I personaggi platonici non sono manichini logici; sono artisticamente vivi nella suggestione diretta del loro pensiero anche quando questa suggestione serva a far deviare, o comunque, a render perplessi ai fini di una intelligenza definitiva del problema posto in discussione.

Contro la tendenza storicistica ad assorbire Socrate e Platone nella dialettica astratta del pensiero greco non c'è a mio vedere che una sola via: coglierli in uno sforzo di renderli quanto più è possibile personali ed oggettivi, cioè considerarli in funzione del loro significato estetico. Questo metodo sarebbe il più efficace ai fini di superare le numerose contraddizioni in cui necessariamente si incorre a voler considerare logicamente il processo dialettico che innerva Socrate a Platone. Si è tentato di ridurre Socrate a Platone affermando che «Platone sia il Socrate dei dialoghi» (1); ma questa tesi è troppo radicalmente semplicistica quando si presume di ricostruire storicamente Socrate e troppo paradossalmente ardita quando si vuol considerare il Socrate platonico come il frutto più saporoso della fantasia creatrice del creatore dei *Dialoghi*. Nel primo caso la tradizione offre un insormontabile impaccio nel Socrate senofonteo e in quello della tradizione popolare

(1) Luigi Stefanini. Platone. Padova 1933, vol. I pag. 8.

dei comici, nel secondo viene a snaturarsi il carattere di organicità della speculazione platonica.

Insomma il creatore di quei drammi immortali che sono i Dialoghi perderebbe la sua mirabile consistenza poetica ove il processo della sua creazione artistica non dovesse commisurarsi su un terreno veramente e propriamente estetico. Così come nei primitivi la ragione poematica è commisurata in quella storica (la filosofia come storia naturale) in Platone il poeta scaturisce dal filosofo: e l'unica via d'accesso tra l'uno e l'altro è quella storica.

Il Socrate dei Dialoghi non è mai coerente, ed è, talvolta condannato da Platone a posizioni assurde e patentemente erronee o contradittorie non perchè Platone voglia separare dialetticamente la sua responsabilità e personalità da quella socratica, ma perchè il dramma ha bisogno di questo interno ritmo di verità e di errore composto e risolto in un'armonia di ordine superiore allo stesso ordine logico.

Platone non imposta i suoi personaggi nell'alternativa didascalica in cui da una parte deve stare la verità e dall'altra l'errore: i suoi personaggi sono *belli* perchè sono *veri*. Hanno tutti un'interna luce di verità. Questa verità è poetica e ritmica; è fatta di chiari e di scuri, di alzamenti e abbassamenti di tono, di lunghe e di brevi.

La caratteristica di questo tipo speculativo si coglie storicamente appieno fermando e legando queste oscillazioni ritmiche con quelle più propriamente logiche, intendendo cioè quali siano gli elementi di una prassi critica e sofistica tuttavia immanenti nell'entusiasmo platonico.

La sfera della verità — oltre le opinioni dei singoli — non è mai totalmente accessibile al pensiero umano. Per quanto

eroico possa essere lo sforzo della ragione, ciascuno è ancora incarcerato nella selva più o meno intricata delle opinioni. In tutte le verità che si crede di enunciare c'è sempre una parte di errore; in tutti gli errori c'è una parte di verità. Questa alternativa è involontaria nel senso che in tutti gli uomini ci sia la sete della verità, ma la ragione umana è per se incapace di esaurirla e coglierla. Ecco in che senso *filosofare è un poetare.* Solo alla poesia è connaturale questa continua pendolarità dal vero al non vero, dall'epico al lirico, dallo storico al fantastico. Platone non ha scritto dei trattati appunto per la ragione poetica della sua filosofia. E non ha scritto poemi per la stessa ragione. Nel poema c'è la vocazione di tutta la poesia a organarsi nella storia come *svolgersi della verità.*

Ma Platone ha scoperto dopo la terribile analisi sofistica la duplicità intrinseca dell'atto poetico che è come un continuo misurarsi della realtà *quale appare* con la realtà *quale è.*

Un acuto stimolo e cruccio di comparazione e di alternativa tra due mondi reciprocamente trascendenti.

Nel canto c'è come un conato ad uscire fuori dalla realtà storica che è in fondo realtà di male e di colpa che grava sulla volontà degli eventi. Il *Fato* è come una sollecitazione logica e un limite che lo spirito pone alla propria sete eroica, cioè alla propria sete di libertà.

Se gli uomini accettassero religiosamente lo svolgersi dei fatti allora non sarebbe sorto nè il poema omerico nè la tragedia eschilea.

Il greco riconosce con l'intelletto che l'ordine dei fatti è quello che è e non può variare, ma ciò non impedisce che la segreta radice del suo essere commisuri volta a volta l'ordine della necessità con un ordine ideale di libertà.

Or l'unico mezzo per esprimere questo continuo misurarsi dell'ideale col reale, questo continuo ansare dello spirito, non può essere fornito che dalla poesia.

La civiltà greca è una civiltà essenzialmente artistica per le identiche ragioni per cui è una civiltà di filosofi (di amatori eroici della assurda equazione verità-bellezza); e il brivido del suo dramma è nuclearmente religioso. È lo scontro di due principii che convergono senza toccarsi: la volontà dell'uomo e la volontà del fato.

Fato e storia sono indissolubilmente legati: la necessità si presenta sotto la forma della catena. Se la ragione potesse rompere l'ordine della successione e potesse risolvere il fluire nell'essere scomparirebbe dalla vita l'assillo tremendo della necessità. Dove una cosa si contrapponga ad un'altra, o la cosa in se stessa abbia i caratteri della divisibilità e quindi il diviso si contrapponga all'indiviso come l'effetto alla causa, ivi compare il tremendo enigma della necessità.

Il filosofo spera di salvare il proprio anelito alla libertà eliminando dal suo quadro mentale il molteplice come fomite del divenire.

Ma quello che il filosofo puro compie con l'eliminazione logica della necessità del divenire il poeta drammatizza in uno scontro in cui il secondo termine (libertà) si traduce in atmosfera stimolatrice di immagini.

IV

L'intuito poetico

La filosofia in Platone è ancora pura sapienza. Il suo carattere è essenzialmente mondano. I personaggi dei drammi platonici sono vivi in quanto sono integralmente *uomini*. Mentre nella poesia epica e nella poesia tecnicamente tragica l'elemento eroico è immanente nella storia, nel dramma platonico la forza dell'*eros* tende a un piano di più visibile distinzione. Tutta la linea discorsiva del *Convito* è segnata in questo crescendo verso la trascendenza dell'*eros*.

La poesia non è in questo senso tutta immanente nella storia; essa è un richiamo che viene dall'alto. L'elemento ritmico ed armonico scende dall'alto a permeare la materia restia. L'intuizione genericamente cosmica di Pitagora acquista una più reale consistenza nel processo rivelatore della trascendenza. Lo stesso immanentismo platonico dell'*anàmnesis* non è fondamentale: l'anima ha contemplato la verità e la bellezza del mondo e ne ha conservato le postille; ma il mondo ideale è sempre fuori dell'anima. Quello che l'anima conserva è sempre una copia i cui colori non equeranno mai la lucentezza dei modelli eterni. Il carattere illimitabile infinitamente attivo della sapienza mondana è sempre in funzione di quest'impossibilità di coincidenza di pensiero e di essere.

Ma che nel *Menone* si dia una soluzione positiva — in senso dialettico — dei rapporti tra pensiero ed essere non pare. Anzi questo dialogo è esemplare in quel suo movimento brusco di trasferire il punto logicamente risolutivo in un ordine irrazionale.

Le ragioni per cui nel discorso platonico tosto che si profili una tesi deve seguire una antitesi non sono da ricercare in un'astratta posizione dialettica che Platone applica con un criterio già preordinato ai suoi dialoghi, ma in una traccia di *scepsi sperimentale* da cui il suo metodo non riesce mai completamente a liberarsi. La ragione discorsiva è incapace, in quanto ragione umana, di attingere la verità: essa può *intravederla*; ma tosto che la sottoponga ai suoi schemi vede insorgere dal suo fondo di chiarezza qualcosa di nebuloso e di contraddittorio. Or mentre la ragione discorsiva fatalmente si inviluppa nelle proprie oscurità, c'è un'altra ragione *che salta*, quella che poggia tutta sulla capacità e immediatezza del credere in un mondo diverso da se stessa. Or questa ragione (questa che nel *Menone* egli chiama *retto intuito*) non ha altro mezzo di esprimersi se non attraverso il *mito* come un termine oggettivo di verità che la ragione non coglie con le proprie forze, ma che alla ragione si rivela per la mediazione della fede.

Il discorso tra Socrate e Menone, malgrado la straordinaria abilità dialettica di Socrate, è ad un tratto arenato nel «famoso argomento eristico»: se noi non sappiamo che cosa sia il vero come faremo ad accorgerci che la scoperta della ragione coincida col vero? L'argomento dell'ingenuo Menone ha distrutto in un soffio tutta l'impalcatura discorsiva del sagace Socrate.

Ecco dove avviene il *salto*.

Ma questa che noi chiamiamo dottrina del *retto-intuito* non è colta nè accettata dai critici del pensiero platonico, involti nel pregiudizio che il *Menone* tracci, con altri dialoghi della fase socratica, la dottrina corrente secondo cui virtù e sapere sono pienamente coincidenti. Pur non escludendo che in altri dialoghi come il *Protagora*, il *Lachete* e l'*Ippia Minore* l'affermazione del carattere di preminenza del sapere anche nella sfera essenzialmente pratica è con molta chiarezza tracciata e pur riconoscendo che questa dottrina attribuita a Socrate è pienamente convalidata dalla testimonianza talvolta prolissa della tradizione senofontea contenuta nei *Memorabili*, non è possibile accettare pacificamente che la dottrina del *Menone* sia ancora nell'orbita del concettualismo etico.

Una rapida analisi dell'ultima parte del dialogo ci darà modo non solo di rettificare l'opinione corrente ma di rintracciare nella dialettica platonica quel punto centrale da cui scaturisce tutta la sua estetica positiva.

Le obbiezioni che Socrate rivolge a Menone a proposito del problema dell'insegnabilità della virtù non sono come pensano in genere i critici (1) nè incidentali, nè latentemente ironiche in quanto Socrate pare abbia di mira, alla presenza di Anito, di smontare la presunzione dei sofisti e dei politici come maestri di virtù. A prescindere dal fatto che la presenza di Anito nel dialogo sia meramente avventizia perchè quando Anito compare la traccia del dialogo è già chiusa ed esaurita, resta un fatto che conviene con una certa diligenza di esa-

(1) Vedine uno per tutti: Giuseppe Zuccante. *Socrate*. Torino 1909, pagg. 206-215.

minare; la posizione iniziale del dialogo che, come vedremo meglio più avanti, non è per nulla scaturente dall'opposizione *doxa-epistème.*

Il primo indizio di dubbio sulla validità assoluta dell'atto conoscitivo è fornito dal patente imbarazzo in cui è sorpreso Socrate nell'atto in cui Menone gli pone innanzi l'obbiezione sul metodo di ricerca della verità (XIV. E. 81): o la verità si conosce ed allora è inutile cercarla, o non si conosce ed allora è impossibile controllare se quello che la ragione scopre sia veramente la verità. Da un punto di vista astrattamente socratico il sapere è veramente sapere a patto che poggi su una piattaforma diversa ed opposta a quella dell'opinare.

Ma come si spiegherebbe allora la difficoltà a trovare un criterio distintivo intrinseco della verità?

È evidente che a Socrate non sia bastato il metodo dell'induzione: « lo sciame di virtù » (II-72-B) che gli ha messo dinnanzi Menone lungi dall'indurlo ad una opera di comparazione e di astrazione lo sollecita a trasferirsi sul terreno puramente concettuale. (ὅ' τί ποτ'ἔστι τὸ παράπαν ἀρετὴ τυγχάνω εἰδώς - I - B 25).

Le singole virtù tra di loro slegate gli appaiono contraddittorie in quel loro essere per qualche verso *opinioni* (la virtù di padrone non è la virtù del servo ecc.) Il metodo solito è qui capovolto: prima dobbiamo sapere che cosa è virtù per misurare se la prudenza, la fortezza, ecc. siano delle virtú.

A Socrate ancora non nasce il sospetto che Menone possa essere sul punto di dirgli: ma come fai o Socrate a conoscere se il tuo concetto di virtù sia veramente corrispondente a quello che la virtù è in se, dato che non si può riuscire a capirlo muovendo dalle singole virtù?

Già matura il salto dell'*anàmnesis*. Se non è dall'esperienza che io attingo la forma del concetto di virtù in quale modo essa sarà dentro di me?

La risposta alle tre domande iniziali del dialogo è già virtualmente data: 1.° *La virtù non è una scienza* (poichè noi non solo non *l'apprendiamo* ma non possiamo insegnarla e non l'abbiamo quindi potuto avere insegnata) 2.° *Non possiamo averla per pratica* (ecco una critica *avant lettre* dell'*habitus* aristoletico; perchè la pratica supporrebbe sempre la nozione e la nozione dovrebbe venirci di fuori). 3.° *Essa dunque nasce con noi.*

Come nasce in noi (φύσει παραγίγνεται τοῖς ἀνθρώποις)?

Questo concetto non sarà mai chiaro fino a quando non sia messo in evidenza il meccanismo della dialettica originaria dell'*anàmnesis*.

Pure c'è un termine che tutti i traduttori pacificamente interpetrano come «opinione vera» (1) non accorgendosi che qui è la chiave di un principio di grande portata per l'intelligenza del pensiero platonico,

---

(1) "Δόξα 'ἀρ'ἀληθὴς πρὸς ορθότητα πράξεως οὐδὲν χείρον 'ηγεμὼν φρονήσεως„. *Men.* XXXVIII. 97, c.

Precedentemente e successivamente Platone designa quello che egli qui chiama δόξα ἀληθή col termine più generico di δόξα ὀρθή. Or ad eccezione dello Stumpo (*Il Menone* tradotto con intr. e note. Palermo, 1922) che traduce il primo termine "verace intuito„ (pag. 103) e il secondo "retto intuito„ (passim) quasi tutti gli altri traduttori se la cavano coi generici "retta opinione„ e "opinione vera„ come il Bonghi, "opinione diritta„ e "opinione giusta come l'Acri.

Sorge tra i due termini antecedenti della pura *doxa* (posizione della virtù come pura pratica) e della pura *epistème* (la virtù insegnabile) questo che è più che un concetto genericamente intermedio: la *ortè doxa*. Ma quest'ultima non vale come *opinione retta*.

Bisogna tener mente al procedimento specifico del costruire platonico: il suo geniale trapassare (così caratteristico alla poesia di Pindaro) tra punti apparentemente non coordinati sul piano logico.

Nessuno, ed è ben strano, si è accorto che ben due volte egli nello stesso *Menone* interrompe bruscamente il procedimento discorsivo per saltare al piano o mistico (mito dell'*anàmmesis*) o addirittura a quello estetico. Quando la discussione con Menone ferve già con una irresistibile ardenza l'apparentemente ingenuo tessalo pone avanti a Socrate un'obbiezione non meno grave e calzante di quella che Socrate aveva chiamato eristica: Socrate afferma che «chi abbia una retta intuizione *di ciò che altri sa per esperienza* non sarà certo guida affatto peggiore (solo che intuisca il vero pur non avendone esperienza) di colui che è esperto». (XXXVIII. 97 B-C).

In queste parole è inoppugnabilmente posta una netta distinzione tra esperienza, retto intuito, e scienza. Or mi pare ovvio che il fondamento dell'esperienza abbia sempre come base la *doxa*, e mi pare che Platone distingua nettamente il possedere esperienza, cioè essere in possesso di alcune opinioni [per quanto coordinate (Aristotile scoprirà che il possedere l'esperienza è un agglomerare che la memoria fa delle sensazioni) dall'*intuire rettamente* che non fa supporre per nulla l'avere avuto delle esperienze; aggiunge infatti «solo che in-

tuisca il vero pur non avendone esperienza»]. Dunque non intuito che *può* essere retto e può non essere retto, ma *retto-intuito* (che è un termine complessivo che vuol designare qualcosa di diverso dall'opinione).

Tant'è vero che Socrate soggiunge che il « retto intuire » (questa volta Platone rincalza e chiarisce l'aggettivo ὀρθή con quello più preciso e pregnante di ἀληθή) « per la precisione della cosa non è guida per nulla inferiore alla scienza » (ib) « perchè dicevamo che solo la conoscenza è guida sicura delle azioni mentre di fatto anche l'intuito può essere verace» (ib).

Da ciò si ricava che se è vero che opinione e verità stanno dialetticamente contrapposte questa forma *verace* di intuito è di natura diversa dall'intuito generico delle opinioni.

E Menone qui lancia, quasi misteriosamente consapevole della contraddizione in cui Socrate sarebbe per cadere, la sua obbiezione irresistibile: «Con questa differenza, o Socrate, che chi possiede scienza coglie sempre nel segno e chi possiede *retto-intuito* ora si ora no» (ib).

Ora è Menone tutto sollecito a scagionare Socrate da una posizione equivoca quale sarebbe quella di esser partito da una posizione rigorosamente concettualistica per involgersi poi in una strana e curiosa contaminazione di verità e di opinione.

Ma è proprio qui che Platone fa compiere a Socrate una brusca conversione allorquando lo fa ribattere a Menone col dire che «colui che possiede retto-intuito (per il fatto che il suo intuito sia di per se retto) *non può* sbagliare» (XXXIX. 97 D).

Ed è a questo punto che egli introduce il paragone

delle statue di Dedalo, il cui succo è il seguente: gli oggetti del retto intuito sono sempre veri, ma la loro verità è una verità particolare e *sui generis*. Non hai mai tu veduto, o Menone, della statue di Dedalo? Ebbene cosa fanno le statue di Dedalo? Appunto perchè non sono *legate*, corrono e ti sfuggono. Restano ferme solo se tu le leghi (XXXIX. E 98).

Orbene gli oggetti del retto-intuito non sono dunque opinioni ma si distinguono dalle verità di scienza perchè le verità di scienza sono coordinate (sistema discorsivo) mentre esse pur essendo *individualmente vere* sfuggono alla coordinazione logica almeno che tu non la sovrapponga ad esse.

Ora gli oggetti del retto-intuito sono appunto i dati della capacità poetica (ecco la ragione del paragone, non casuale, con la realtà estetica delle statue di Dedalo) che sono veri ma non prodotti dalla mera intuizione fisica, nè derivati dal pensiero discorsivo.

Qui è il fondamento di quell' estetica positiva di Platone di cui più sotto discorreremo.

C' è dunque una capacità poetica e divinatrice che ci fa cogliere la verità di là della pura ragione, ma che non sfugge alle leggi della ragione ma le suppone come elemento coordinatore (le statue di Dedalo sfuggono, ma possono essere legate).

Ma appresso il discorso socratico si fa più esplicito, non solo ai fini di designare questa terza dimensione estetica, ma per coglierne l'essenza divina.

Qui Socrate è perentorio: la virtù sarebbe scienza se si potesse insegnare; ma la virtù non avendo nè maestri nè di-

scepoli non si può insegnare; dunque essa non è scienza. Pure si è pur detto che non solo la scienza coglie la verità, ma anche il retto-intuito la coglie, dunque l'esercizio attivo della virtù (cioè la capacità di poterlo comunicare ad altri è figlio di un particolare intuito che rende quasi divini cioè simili ai poeti ed ai divinatori gli uomini di stato (cioè gli uomini che si propongono di comunicare la virtù senza insegnarla discorsivamente) (1).

Non solo è qui da escludere che Platone abbia la ben che minima intenzione ironica nei riguardi dei politici, ma è limpidissimamente enunciata la funzione divina di ogni forma d'arte; da quelle figurative a quelle propriamente politiche (2).

L'arte si configura nel sistema platonico, come un particolare intuito della verità e chi la possiede è partecipe della divinità (demonico) che gliela rivela e suggerisce.

Ma la dottrina del retto-intuito, cioè dell'attività estetica e demonica dello spirito, non può non essere integrata da quella della *anàmnesis*.

---

(1) "Giustamente — dice Socrate — noi chiameremo divini (θείυς) i vati e gli uomini in genere presi dall'impeto poetico nonchè i politici che non meno degli altri che partecipano del divino e si ispirano sono anch'essi ispirati e partecipi del divino . . . (οὓς νῦν δὴ ἐλέγομεν χρησμῳδοὺς καὶ μάντεις καὶ τοὺς ποιητικοὺς ἅπαντας καὶ τοὺς πολιτικοὺς οὐχ ἥκιστα τούτων φαῖμεν ἂν θείυς τ' εἶναι καὶ ἐνθουσιάζειν...)„ (XLI. 45 D).

(2) Il sospetto che la stessa funzione dell'eloquenza retorica sia di origine divina è avvertito nello stesso dialogo dove Platone imprende a combatterla, cioè nel *Gorgia* (X; 456 a). "Da un pezzo mi vado domandando quale sarà mai la potenza di codesta retorica. In vero, se ci penso, mi appare per la sua potenza quasi divina (δαιμονία).

V

La trascendenza platonica

Senonchè nuove difficoltà si aggiungono a causa della precaria ed artifiziosa sperimentazione (cioè riduzione sul terreno logico) dell'*anàmnesis*. Che cosa è questo tipo specifico di sapere che non è il sapere mentale, che non è quindi scienza, dato che è carattere specifico della scienza la sua possibilità di essere insegnata?

Conoscere una rivelazione è sempre un credere. Ma qui il termine *credenza* resta ancora indeterminato e precario. Bisogna che Socrate cerchi d'urgenza un termine d'analogia che sfugga alla tremenda facilità del concetto. E questo ha compiuto con la dottrina del retto-intuito.

La capacità a muoversi verso il bene *(virtù)* non è dunque della stessa natura di quella capacità che ci fa conoscere il concetto di virtù. Essa è una capacità *sui generis* che suppone dietro di se non già il pensiero discorsivo ma l'atto rivelatore del mondo della verità (la fede); è un *intuito* cioè una forza di legame immediato che è *retto* a patto che sia rivolto a quel regno che giace nostalgicamente come ombra e come eco nel fondo dell'anima nostra ma che è fuori infinitamente distante dall'anima nostra.

Non c'è miglior terreno della dottrina dell'*anàmnesis*,

così apparentemente immanentistica, per attingere il gran momento della trascendenza platonica.

Or questo procedimento così sforzato sul terreno logico nel *Menone* è colto immediatamente nella struttura di quegli altri dialoghi che interrompono la loro tessitura dialettica con l'introduzione del *mito*.

Mentre la ragione discorsiva (scienza) fatalmente si inviluppa nella sua oscurità, c'è una ragione *che salta* (retto-intuito) sotto l'impulso della propria capacità di credere.

Il mito corona il dialogo platonico proprio in quel momento in cui il dramma logico è arrivato alle insostenibili posizioni dell'assurdo: dal punto di vista poetico esso assolve nel dramma platonico la funzione che il *deus ex machina* assolve nella tragedia.

C'è un grande scontro tra ragione e fede che il dramma platonico e la tragedia risolvono sempre in un intervento di natura extra-razionale. Ecco perchè Platone filosofo è comprensibile solo alla luce di Platone teologo e poeta.

Ma il mito platonico ha nel *deus ex machina* il vantaggio di una più perspicua organicità e interna logica, Il *deus ex machina* irrompe nella tragedia tutto chiuso nel proprio mistero, mentre il mito pur non essendo scaturito da una mediazione mentale pure tagliando bruscamente il corso dialettico del dramma si rende intelligibile come *dogma*. Mito e dogma sono delle verità oggettive sottoponibili alla ragione discorsiva, ma non provenienti da essa.

L'atto che giustifica l'uno e l'altro è quello *rivelativo*.

Insomma il dramma platonico è completo nella presenza dei tre fulcri religiosi che sono: la trascendenza, l'oggettività e la rivelazione.

Esaminiamo ora come nel principio dell'oggettività si rendano più chiari quello della trascendenza e quello della rivelazione.

Come la ragione coglie la verità oggettiva?

Analizzando l'abbozzo dell'innatismo platonico contenuto nel *Menone* abbiamo notato come esso scaturisca non già da una posizione di inerenza necessaria e connaturale di anima e di verità: la verità è sempre un *primum* dinnanzi all'anima; e il modo con cui essa la coglie e se ne impronta è *immediato*. Ora l'atto dell'immediatezza, per la difformità e opposizione dei due termini, è sempre un salto, cioè un atto vero e proprio di trascendenza. La trascendenza platonica, così visibile e, starei per dire, così ovvia nelle linee generali della metafisica platonica (opposizione tra reale ed ideale) bisogna ben afferrarla a questo delicatissimo e caratteristico punto dalla cui retta interpretazione dipende un irrobustimento del carattere unitario dell'opera platonica.

L'*immediatezza* dell'innatismo è come una *intravisione* che Platone trasferisce nell'atto della coscienza che si spoglia dei suoi attributi razionali ed *accetta* quello che essa tiene per fede. Accetta il mito come termine di confluenza *di verità e di mistero* e non già come analisi dell'auto-coscienza.

In Platone non c'è mai questo involgersi nell'analisi critica dell'io ed il modo con cui salta dal razionale al creduto è sempre brusco ed escatologico.

Solo con questa guida si evita di cadere nell'equivoco della incomunicabilità di un Platone innatista con un Platone idealista. Ora nella storia della filosofia, specialmente post-hegeliana, a furia di applicare il metodo storicistico che è in

certo senso deterministico si è ricostruito un Platone anacronistico: un Platone fatto sul modello di Kant.

Certo non è da negare che nel fondo della speculazione kantiana sia assai nettamente visibile una vera e propria impalcatura platonica, ma non bisogna per questo esagerare.

Platone scopre il dogma non solamente come *limite della ragione* (come pura pensabilità, per usare un termine kantiano) ma come realtà oggettiva e in senso pienamente conoscibile. Solo che questa conoscibilità, sul piano universale e cosmico (in quanto l'anima umana abbia una sua intrinseca parentela con l'anima cosmica), è *a posteriori*.

Ma l'argomento che evita lo scoglio del dogma dell'autocoscienza in Platone e rende impossibile una gnoseologia trascendentale platonica è quello fornito dal mito centrale dell'anima, cioè dal concetto del *demone*.

Il demone lungi dall'essere la determinazione simbolica della capacità e funzione dell'autocoscienza è — per la mediazione di Socrate suo *alter ego* — il germe di quella dottrina dell'intervento della rivelazione divina alle radici dell'anima.

Il demone socratico è il padre — o il nonno — del «retto intuito».

VI

Positività dell' estetica platonica

Ma il carattere poetico e trascendente dell' opera, platonica trova la sua piena giustificazione nella coscienza della sua estetica positiva.

Dico estetica positiva in contrapposto alla consueta nozione della cosidetta estetica negativa che condurrebbe Platone alla condanna della poesia.

La struttura poetica della sua opera così schiva di cadere nel trattato e così intimamente figlia del poema epico e filosofico e affine alla tragedia greca, deve avvertirci che non a caso Platone non ha saputo dare al suo pensiero veste diversa da quella artistica.

Ma c'è già, anche nella cosidetta estetica negativa, una serie di indicazioni che non possono essere trascurate dallo storico il quale vuol rendersi conto di quell' indissolubilità di materia e forma nei suoi dialoghi.

Rileggiamo l' *Apologia.*

C'è una accusa fondamentale dalla quale tenta con molta fretta, ma con molto ardore, di sbarazzarsi Socrate. È la *deinòtes.*

Qui non è la generica magnificenza del parlare, ma il valore del discorso come sistema della convinzione immediata.

Scagionandosi da questa accusa Socrate è uscito fuori

dall'ambito sofistico. È questo il gran passo che gli fa fare Platone.

Platone non può costruire il suo Socrate che fuori della tradizione. La tradizione colpisce nel metodo socratico un valore massimo di persuasione.

Bisogna dunque elevare di un grado la *deinòtes*. Bisogna farla passare da convinzione a verità.

La *deinòtes*, il linguaggio tremendamente persuasivo, non è fine a se stesso. Non è uno sfondo retorico ed eloquente: (tutta la sua sofistica era bacata da una intuizione estetistica del reale ed il discorso traduceva nell'ornato retorico il senso di questa bellezza).

Ma la strumentalità della *denòites* sposta verso un più concreto conato estetico la posizione platonica: il discorso non è bello in quanto le parole son belle; c'è una bellezza più intrinseca che riluce nell'umiltà della parola.

« Voi sentirete, o Ateniesi, da me la verità *("se questo è essere parlatore io vi confesso di essere un parlatore„)* ma non perdio dei discorsi ornati . . . ma cose dette alla buona e con parole umili » (1).

Qui era il punto maggiore dell'accusa. Platone lo ha fatto dire a Socrate nella genericità del preambolo.

Egli affronta in pieno il significato delle dicerie sul suo conto (Anito non può essere per lui, ricordate l'*Eutifrone*, che un episodio insignificante di questa accusa) che cioè da tempo si sia sparsa la voce di un tal Socrate, ricercatore di cose celesti ed infernali, che cambia discorrendo le carte in

(1) *Apologia* f. 5 passim.

tavola, puntando decisamente ed abilmente sull'unica accusa che lo preoccupi: la *deinòtes*.

C'è in questa sua difesa una abilità di eloquenza giudiziaria veramente straordinaria.

Egli ha già superato nella prassi tipicamente socratica del discorrere l'accusa del tremendo parlare: parla alla buona e semplice, servendosi così di questa mirabile arma tremenda nella difesa e più tremenda nell'offesa.

Egli sa che l'accusa di Meleto non può e non deve rimanere che episodica.

Egli stabilisce su due piedi una nuova *grafè*.

Ecco come si costruisce l'estetica platonica: non è alla forma del dire che s'ha da badare, ma alla verità; la bellezza del dire consiste nella verità.

Il problema che riprenderà nel *Fedro*.

L'estetica platonica è in questo senso reale; che non si nega la bellezza, ma si attribuisce alla bellezza la sua perfezione nell'equazione alla verità.

Dir bene è dire il vero.

La realtà dell'arte è la verità colta da uno speciale strumento che è il retto-intuito. L'interpretazione dell'estetica platonica è stata negativa perchè letterale. Conosce veramente chi vede e chi sente? No.

Ma chi intuisce rettamente può rivelare lo splendore dell'idea: in un certo senso poetizzare è filosofare. Ecco perchè Socrate non ha bisogno del bel parlare che è un illusorio parlare; egli aspira ad una più difficile bellezza. Aspira alla verità.

E chi aspira alla verità, crede alla verità. Per dimostrarlo non c'è che un mezzo, togliere via ogni contatto con la

sofistica: quando Socrate si premura di dimostrare con la testimonianza dei membri dell'assemblea che egli non ha investigato le cose sotterranee e le celesti, che egli non possiede nessuna delle virtù dei sofisti, nè alla maniera dei sofisti egli abbia insegnato e cercato retribuzione, può esser certo di esser degno di una fiducia assoluta per sua credenza nella verità, che è, in ultima analisi, la base su cui unicamente può poggiare per una dimostrazione della sua pietà. Socrate intende bene il fondo irreligioso del relativismo sofistico e non può non intendere come l'accusa di ἀσέβεια non si frustra se non ponendosi fuori dalla pericolosa atmosfera sofistica.

Il suo discorso procede dunque in un ordine rigorosamente conseguenziale, in un ordine squisitamente filosofico: bisogna prima tentare la comune opinione e distruggerla: salire dalle parziali verità alla verità assoluta. Il processo dell'*Apologia* è rigorosamente filosofico in questa sua disposizione estetica più che rettorica.

La rettorica cerca di convincere direttamente, ma senza salto all'ideale; essa è veramente *deinòtes*; l'estetica è conquista di convinzione come cognizione.

Quello che nega Socrate è l'opinione, le ciarle che corrono sul suo conto e tutte le inezie spacciate da Aristofane e dagli altri comici.

Vedete come Socrate ha colpito in Aristofane non solamente l'uomo, ma l'artista. Si giustifica così il perchè Socrate abbia assistito in piedi alla rappresentazione delle *Nuvole*. È il critico d'arte.

Aristofane non è artista perchè è fuori della verità. Per questo egli non può che spacciare inezie.

Eliminata l'opinione pubblica perchè essa implica in sè

contraddizione la parte essenziale dell' *Apologia* è compiuta.

L'opinione pubblica è la forma più caratteristica della *doxa;* quella che è più ricca di sfumature e di diversità: come sentimento essa appartiene al gradino inferiore. È necessario che Platone abbia cura di eliminare dalla sfera dell'arte quanto più può di sentimento e quindi di natura.

A questo suo sforzo di separare la bellezza dall' ordine del sentimento è tutta rivolta l' analisi dell' *Ippia Maggiore.*

Ma non bisogna lasciarsi sedurre dalle sue angolosità polemiche.

Per quanto possa parere che Platone voglia attribuire al dialogo — nell'economia del sistema — un valore di ordine più generale di quello che una malcelata fiacchezza delle sue giunture lasci indovinare pure il seme che poi fruttificherà nell'albero ramoso e talvolta arruffato del *Convivio* è nella parola finale dell'*Ippia Maggiore*: le cose belle sono difficili (τό χαλεπὰ τα καλὰ).

La bellezza è difficoltà di salire: ma il salire è un venire dal basso.

«Bisogna chi si vuol bene avviare al mistero d'amore, che incominci da giovinetto ad apprezzare i bei corpi, e, se chi lo guida bene lo guida, amare un sol corpo, e dalla bellezza di questo stimolo essere indotto a esprimere discorsi belli per assuefarsi a capire che la bellezza di un corpo è sorella della bellezza di un altro e da ciò andare in cerca dell' idea di bellezza» (*Convito.* XXVIII. 210).

VII

La forma

Aristotile però non ha colto in pieno l'epilogo della dialettica platonica; e la critica che egli muove ai principi pitagorici che la coronano assai di rado ci appare efficace. La soluzione degli enti matematici come enti intermedi è uno dei momenti più lucidi della coscienza estetica degli antichi.

Il lievito religioso ed artistico che resta non di rado latente nelle due prime fasi del pensiero platonico dà una definita atmosfera unitaria alla conclusione del suo sistema, (1)

---

(1) È istruttivo comparare il piano di sviluppo pedagogico della *Republica* tenendo presente la tessitura delle *Leggi*. Contrariamente all'opinione corrente che *Le Leggi* siano come una *Repubblica* depauperata dal suo ardore costruttivo io penso che nelle *Leggi* la dottrina platonica abbia assunto, più che una maggiore compostezza formale, una più chiara ed esplicita formulazione di quei problemi che erano ancora roventi e per qualche verso fluidi nella *Republica*.

Dal punto di vista della dottrina estetica quest'ultima opera serve ad integrare utilmente ed a correggere i molti impennamenti critici della *Republica*.

Il succo estetico delle *Leggi* è il seguente: così come l'educazione del corpo è fondata sul principio della coordinazione e dell'ordine delle funzioni fisiologiche, allo stesso modo l'educazione

Il mondo antico è stretto da cerchi ferrei: la necessità e la ripetizione (il ciclico); la ricerca ansiosa di unità ideale è, in fondo, ricerca di un principio di libertà: l'aria, l'acqua, il fuoco sono l'abbozzo di una idealità libera che segretamente governa le cose. Ma non sono ancora un principio formale. Ricerca di un *quid* divino e non solamente di un'unità logica. Or il pitagorismo è, tra le soluzioni naturalistiche e cosmiche, quella dottrina in cui il principio dell'ordine universale mantiene il suo duplice carattere di naturale e di trascendente, di ragione e di fede. Ma è sovratutto una intuizione estetica fondamentale e comune a tutte le forme d'arte. Nè è improbabile che l'idea del sistema numerico dei mondi fosse balenata ai pensatori pitagorici da una esperienza di natura estetica quale può essere lo studio della scala musicale. Certo è che

---

dell'anima poggia sull'acquisto di un interiore armonia. L'una educazione e l'altra hanno come terreno comune il senso del ritmico. Il carattere metriopatico del ritmo è messo in evidenza come il punto di passaggio dal fisiologico all'etico.

"Quando le madri vogliono addormentare i bambini... canticchiano qualche cantilena e in certo qual modo *li ammaliano*„ (XII. 690, d).

"Quando si comunica dall'esterno un movimento a quelli (che si trovano in uno stato di angoscia determinato da cattiva disposizione dell'anima) questo movimento vince l'interiore agitazione...„ (ib. e).

Questa armonia diventa il sostrato etico della poesia in quanto lo stesso poeta si subordina, attraverso le leggi dello stato, all'ideale religioso che è guida: "Il poeta non può comporre alcunchè di opposto a quello che per lo stato è legittimo, questo è bello„ (XII. 801, d).

tutta la civiltà pitagorica così ricca di simboli, di immagini e di risonanze è come una grande costruzione poetica dell'essere.

Che cosa è il numero pitagorico?

Numero è molteplicità ed ordine, cioè unità di opposti. L'armonia e la perfezione scaturiscono dal carattere ritmico della disparità. Ordine *nella* molteplicità: rapporti intrinseci tra *quantità* ed *estensione*, tra *infinito* e *infinitesimo*, tra aritmetico e geometrico, coincidenza di materia e forma, negazione come privazione formale (tavola delle opposizioni).

Il numero è sempre un riferirsi alla *cosa*, e modo con cui l'unità si rivela come *densità*, come molteplicità unitaria.

Ora questa superiore dialettica di opposti costituisce la sete segreta di conciliazione e di divino che eroicizza lo sforzo platonico.

Il divino si rivela alla ragione umana come numero, ma il numero partecipa tanto dall'Unità (Dio, Bene) quanto della molteplicità (Mondo).

Ma il numero non è solo una intuizione logica: la sua scienza è figlia di una scoperta compiuta in precedenza dall'arte (musica e poesia).

L'arte così diviene mediatrice tra il divino e l'umano e rivela nella sua stessa formalità un mondo armonico e trascendente (Dio).

Pure la trascendenza di questo termine ideale è sempre corretta e concretizzata dal fatto che le leggi fisiche abbiano la loro ragione nella loro similarità alle leggi numeriche.

Ecco il concetto della materia come *quantità* che è uno dei principi più suggestivi della fisica platonica e l'anticipazione del sistema della fisica aristotelica.

A differenza del formalismo unitario eleatico che è uno staccare della forma dalla materia e il primo annuncio dell' assoluto impersonale della ragione pura (coincidenza di pensiero e di essere) il formalismo pitagorico-platonico tanto più si rende intelligibile quanto più lo sentiamo tralucere come una impronta divina nelle cose *(metessi)*.

Or il mito è l' aspetto sensibile della pienezza di questo ordine e la via d' accesso ad una formalità efficace sul terreno estetico.

E che cosa è poi l' arte greca se non la tendenza ad una *forma ideal purissima?*

L'arte greca è pregna di questo senso serenatore della forma *come divino in atto:* come serenità e identità.

Ci sono, nello spirito greco, due tendenze alla formalità: quella logica e quella teologica: questi due formalismi confluiscono in Platone sull' unico terreno comune che è quello estetico.

Religiosa è l' arte antica nel senso non di sacra (che ha per oggetto motivi sacri), ma nell' atteggiamento della sua tensione alla forma. Ma essa rimarrebbe incomunicabile ed ineffabile se non traducendosi nel suo opposto (contenuto).

E da ciò il suo carattere prevalentemente sacro. Ma nel sacro c'è già il senso della personalità del divino e la sua individualità fantastica: i due termini costituzionali del sacro sono la *volontà* (determinazione antropomorfica del sacro) e la *forma* (sua sufficienza come possesso dell' unità).

Questo concetto di sufficienza dell' unità trova la sua corrispondenza piena nella forma dell' atto poetico come senso di perfezione e di compiutezza di un ordine sovrasensibile qual è la forma.

Ma la forma dell'artista non è la forma del filosofo. E questo vedremo allorquando si affronterà il problema specifico dell'atto estetico nei riguardi dell'atto logico.

Per ora ci basti sottolineare come la tendenza alla *semplicità espressiva*, che è caratteristica della realizzazione poetica, sia come il suo inconfondibile sigillo di aspirazione alla perfezione come sintesi di eternità e di unità.

Ora l'arte antica, non solo quella degli epici e dei fisiologi o dei tragedi, ma quella dei costruttori e figuratori ha una sua inconfondibile fisionomia in questa prevalenza del *semplice* come espressione dell'unitario e del lineare e la coscienza di questo conato alla compiutezza e determinazione avrà la sua coscienza teorica nella famosa dottrina delle unità aristoteliche.

Insomma la religiosità dell'arte antica è caratterizzata da questi due principii: 1.o eternità come atteggiamento a soppravvivere; 2.o personalità come incomunicabilità del modello.

VIII

La contemplazione

Ma lo spirito greco è tutto in questa sua convergenza al mito?

C'è un'altra grande corrente, già sospettata nell'epilogo platonico, che punta decisamente a un sistema meramente intellettuale e contemplativo dell'essere?

Così come Platone chiude e drammatizza il processo eroico dello spirito greco, Aristotile conchiude un altro faticoso e deciso movimento verso la grande separazione di quei due termini ancora drammatici e intercomunicanti in Platone: *vivere* ed *essere* (1)

Platone pone il vivere come un'aspirazione all'essere e

---

(1) Questo elemento antitetico, dialogico e drammatico dello spirito greco oltre che guardato nella genesi della tragedia greca con la famosa dottrina dell'opposizione del dionisiaco all'apollineo dal Nietzsche nella sua opera sulla *Nascita della tragedia* è stato colto nello sviluppo intrinseco della filosofia dei presocratici che egli considera come un "alto dialogare di spinti„. Cfr. F. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci.* (Trad. it. di G. Sola): Milano 1926.

Questo libro fu pubblicato postumo ed è contenuto nel decimo volume delle *Opere.* (Leipzg 1903).

in questo senso l'essere è per qualche verso immanente nel vivere.

Aristotile affrontando il problema di questo rapporto alla fine del suo immane sforzo di giustificare l'inerenza di *vivere* e di *essere* (indissolubilità di materia e forma) non si accorgerà di avere distrutto il vivere a vantaggio dell'essere per la sua incapacità a mantenere i due termini ancora sul terreno drammatico e poetico.

Aristotile ha accettato il problema platonico nella sua fase drammatica e tragica (la materia tende alla forma senza risolverla mai pienamente in se stessa); ma il suo sforzo di saldare materia e forma, sensibile ed intelligibile, terrestre e celeste è fallito in forza di una sua prima posizione idillica in cui considerando questi rapporti *in rerum natura* gli è riuscito ovvio renderli reciprocamente immanenti. La strada che egli ha percorsa è quella dei puri logici: egli ha avuto cura di costituire sotto la suggestione scientifica tutte le intuizioni in principi formali.

Lo strumento platonico dell'intuito è stato definitivamente abbandonato: ora tocca ad Aristotile di eliminare dalla scienza la mutabilità dell'apparenza e dell'opinione cercando di saggiare tutti i suoi passaggi sulla pietra di un principio formale inderogabile (a = a).

Vero è che Platone ebbe nel *Teeteto* il sospetto di questo tremendo principio dell'identità: ma Socrate non ha sempre tutta la ragione dalla sua parte e lo schema della logica eraclitea e protogorea sopravvisse alla scoperta del principio di identità. Dalla logica poetica non si trapassò alla logica filosofica come avvenne in Aristotile che messo sulla china dei principi, sbigottito di vederli frustrati nel *movimento all'in-*

finito (senso di movimento all'infinito che l'intuizione poetica aveva fermato nella sua specifica vibratilità ed emozione solidificandolo però nell'*immagine* e nel *mito*) arrivò fatalmente al punto di partenza eleatico-platonico in cui l'immobile si contrappone al moto, l'intelligibile al sensibile, il cielo alla terra, l'atto puro all'atto che suppone la potenza, Dio all'uomo.

E mentre in Platone l'ordine di questi opposti è reso convergente da una intuizione *personalistica* dall'Uno che *muove* verso il molteplice (tendenza del Bene a diffondersi) e la Perfezione è sempre sintesi di intelletto e di volontà (personalità) in Aristotile si rese logicamente irresolubile il problema del come l'immobile possa essere al contempo motore, l'intelligibile possa risolversi nel sensibile, il cielo sia contiguo alla terra, e Dio possa avere rapporti con l'uomo.

La filosofia di Aristotile è un dramma ridotto a canovaccio: vi manca il tessuto connettivo che la rivelazione conferisce al rapporto drammatico.

Ora sopprimete nello spirito antico il mito e la rivelazione ed avrete inaugurato non solo la morte della poesia ma la morte della stessa filosofia come criterio della certezza.

Le antitesi platonico-eleatiche — esasperate sul terreno logico — lasciano aperto l'adito alle cosidette dissoluzioni delle filosofie praticistiche.

Se la verità è l'essere, e l'essere aristotelico possiede il solo carattere della pensabilità (gli schemi categorici di Aristotile sono molto più vicini alla soluzione del problema delle categorie di Kant assai più che a molti storici della filosofia non sembri) come si stabilisce il passaggio dalla sostanza all'accidente dato che la sostanza è ciò che è in sè (e quindi

meramente pensabile non essendo la sostanza nè qualità, nè quantità, nè dove ecc.)? L'introduzione del concetto di *sostanza seconda* è arbitraria e fittizia per la stessa ragione per cui essendo la sostanza seconda un che avente qualità, quantità ecc. resta ancora a giustificare come si scenda dalla sostanza prima alla sostanza seconda.

Insomma la filosofia di Aristotile subisce il peso delle armi stesse costruite da Aristotile: tutti gli argomenti addotti nella sua famosa critica dell'idealismo platonico restano in linea a contestare al loro creatore l'illegittimo passaggio dal mentale al naturale, dal metafisico al fisico.

Soppresso in Aristotile il criterio di rivelazione su cui poggia il dramma platonico non resta al pensiero antico che la via della scepsi. Distrutto il filosofo si costruisce il saggio; le cui virtù sono tutte negative (apatia, acatalepsia, afasia, atarassia).

Ma il grande istinto religioso dello spirito greco sopravvive nella più fertile delle dottrine praticistiche dell'antichità: nella dottrina epicurea che non a caso sbocca nel sistema poematico di Lucrezio Caro.

Se la divinità è questo tremendo e sublime A che è uguale a se stesso, atto di autocontemplazione, teoria assoluta, incapacità d'azione; e se per definizione deve supporsi che l'assoluto sia compiutezza di ogni aspirazione; distrutto il problema della felicità (come perfezione) nell'orbita della ragione umana, perchè gli uomini non devono tentare la strada che loro addita il modello divino? Gli dei sono felici perchè sono serenamente immoti; sopprimiamo nell'uomo il suo istinto a muoversi, cioè a subire, dopo la soddisfazione del senso, una sete crescente dello stesso atto, riduciamo il piacere all'atto divino della

teoria (uccidiamo, cioè, il piacere corporeo) e saremo felici perchè simili alla divinità.

Epicuro è il grande maestro dell'annullamento della volontà conseguenza questa dell' aver costruito un Dio senza volontà mentre l'uomo aspirava per sua specifica natura a Dio.

La soluzione nirvanica del pensiero greco è figlia deldell'essiccamento della capacità poetica dello spirito classico come spirito innervato alla trascendenza e alla rivelazione.

Se l'uomo non potrà mai essere Dio, se la lotta tra ragione e necessità non potrà avere l'esito che si ripromette la ragione, non resta all'uomo, già religiosamente annullato, che il conseguente e conclusivo annullamento fisico: il suicidio.

Il suicidio stoico è figlio primogenito della *teoria* (scienza pura) di Aristotile.

Nello stoicismo si chiude la storia della poesia antica.

IX

Aristotile e il problema dell'arte

Pure la coscienza che Aristotile ebbe dell'arte, documenta in modo irrefutabile la tenacia e persistenza degli elementi religiosi e miliari della trascendenza greca.

La Poetica si apre con un abbozzo di gerarchia delle arti: gerarchia non rigorosa, nè precisa; ma il cui significato complessivo è imperniato sulla distinzione di arti più complete ed arti meno complete. Stanno da una parte l'epopea e la tragedia; in una zona intermedia la commedia e la poesia drammatica; in un piano inferiore l'auletica e la citaristica.

Questo schema poggia non solamente su una falsariga retorica ma su un principio centrale di interpretazione: la funzione dell'arte come evasione dalla normalità.

È su questo punto che bisogna insistere per chiarire il concetto di *mimesi* e per attingere il suo significato recondito.

L'uso del termine *mimesi* è letteralmente specifico o conserva il sapore storico che gli ha conferito la dialettica platonica?

Se *mimesi* significasse, *sic et simpliciter*, *riproduzione* (la quale accezione è pacifica per buona parte degli storici

e dei critici) (1) l'estetica di Aristotile si inaugurerebbe con una contraddizione insormontabile.

Starebbe da una parte il carattere naturale ed istintivo della imitazione «comune agli uomini in genere fin dalla fanciullezza» (2) e dall'altra « la tendenza all'imitazione... mediante il linguaggio, l'armonia e il ritmo» (3). Dall'una forma all'altra è intermediario il *diletto* ottenuto dall'«esattezza d'esecuzione, il colore, e qualche altra causa della stessa natura». (4).

Or se l'arte in quanto arte consistesse semplicemente nell'atto riproduttivo tutti gli atti riproduttivi dovrebbero essere arte; non solo: ma quel particolare diletto che non deriva

---

(1) Vero che il termine μιμησις è stato oggetto di interminabili discussioni determinate sopratutto dalla ripugnanza ad accettare la parola come equivalente di *imitazione;* ma anche i più arditi tra cui primeggia il Butcher. *Aristotole's Theory of Poetry* ecc London 1923 (3. edizione) non sfuggono all' augustia di una concezione in cui il termine *mimesi* deve avere un significato letterale, e trasferiscono la libertà del rapporto estetico sul terreno dell'oggetto. L'attività artistica—secondo Aristotile—è sempre riproduttiva: solo che la riproduzione non riguarda già l'oggetto fisico ma un "ideale sovramondo„ (per dirla col Valgimigli) o il principio di quell'idealità che è uno dei caratteri dell'arte. Sulla scorta del Butcher stanno anche i più recenti interpreti della *Poetica* come il Bignami autore di *La Poetica di Aristotile e il concetto dell'arte presso gli antichi.* Firenze 1932. Su questo libro e, in genere, sulla bibliografia riguardante *La Poetica* vedi: F. Albeggiani; *La Poetica di Aristotile* (in *La Nuova Italia.* Firenze 20-1-1933).

(2) *Poetica* IV b, 5.

(3) *Poetica* IV b, 25.

(4) *Poetica* IV b, 15,

dalla riproduzione naturale della cosa ma dalla traduzione della cosa nell' immagine sarebbe avventizio all'arte. Ma siccome è proprio dell'arte il diletto particolare il cui oggetto non è più la cosa ma la sua immagine, il valore della riproduzione poetica deve ricercarsi non più nel semplice atto riproduttivo ma nel particolare diletto che è inerente solo a certe forme di riproduzione.

Vedremo in che consista questo particolare diletto (1) e come ad esso non sia estranea una intima consistenza etica (2)

---

(1) Che il diletto (ἡδονή) di cui parla Aristotile (μίμηνα ποιήσει τὴν ἡδονήν) IX. 15. non sia di ordine psicologico è comprovato dal fatto che non l' oggetto della riproduzione con le sue particolari qualità atte a stimolare il sentimento generico determina questo speciale stato, tanto è vero che ogni forma d'arte (secondo la sua struttura morale) ha un suo particolare modo di determinarlo ed una sua particolare conformazione: il piacere che produce la commedia non è quello che produce la tragedia (XIII a, 31; XVIV b, 10).

(2) Uno dei più giudiziosi ed equanimi studiosi della *Poetica* di Aristotile è indubbiamente l' A l b e g g i a n i. Si veda a proposito il suo saggio: *Arte e Morale secondo Aristotile.* (in *Civiltà Moderna.* Genn. Febb. 1933).

Molto chiaramente innervata la teoria etica del fine alla funzione finalistica delle singole forme d'arte. La tendenza al fine è tendenza al Bene, l'attuazione del fine produce piacere. Accanto al piacere dei sensi (piacere funzionale), è un piacere dell' intelletto (contemplazione).

Ma bisognava svolgere e chiarire il concetto di piacere estetico sulla scorta del suo principio: che cosa muove lo spirito alla riproduzione artistica? Il problema del fine deve essere coordinato alla facoltà che lo determina. La facoltà che determina il fine este-

non essendo il sentimento prodotto dall'immagine artistica di lettevole in quanto produttore di piacere in senso psicologico.

Quello che ci preme di tener presente è questo, che la mimesi è una forma *sui generis* di riproduzione che deve esser più presente nelle forme più complete di arte, avendo, lo stesso Aristotile, avuto cura di classificare le varie forme di arte secondo un principio di eccellenza, principio in cui convengono non solo gli oggetti della riproduzione, ma i mezzi con cui la riproduzione avviene.

Che la poesia vada da un più a un meno è egualmente fuor di dubbio, e questa graduatoria di dignità le è conferita da un particolar modo con cui si pone l'oggetto alla capacità riproduttiva del poeta.

L'epica e la tragedia, forme compiute di poesia, sono più alte per due motivi: il primo è quello che è fondato sulla dignità dell'oggetto, il secondo sulla compiutezza del mezzo. Per costruire una tragedia o un poema epico, infatti, è necessario accedere ad una realtà di ordine super-normale. Non tutti i casi della realtà sono di ordine super-normale. Non tutti i casi della realtà esterna sono poetizzabili. Alla elevazione dell'argomento sulla normalità storica della vita deve corri-

---

tico non è e non può essere nè quella fisiologica, nè quella intellettuale, nè quella specificamente etica. E allora?

Io penso che non partendo dalla dottrina dell'*intuito* platonico come precedente della stessa speculazione aristotelica la soluzione del problema resti in alto mare e la giustificazione dell'eticità dell'arte sia ancora a provare. Dallo stesso Albeggiani è recentissimamente uscita una chiara e fedele traduzione della *Poetica*, Firenze, 1933.

spondere al contempo una compiutezza di mezzi espressivi (il linguaggio, l'armonia, il ritmo).

L'arte dunque non riproduce la sfera del riproducibile: essa è tanto più arte in quanto più si impegna in un mondo la cui origine non è naturale. Chè anzi Aristotile non cela il proprio disdegno per quel tipo di poesia epica il cui oggetto sia il naturale, contrapponendola all'arte il cui oggetto sia l'ideale.

Egli vuol chiamare poeta Omero e non vuol riconoscere questa qualità ad Empedocle. «Ad eccezione del verso — egli dice — non c'è niente di comune tra Omero ed Empedocle» (1).

Empedocle non è poeta perchè è *fisiologo*. Dunque non basta aver riprodotto, aver saputo riprodurre, (cioè aver fatto dei versi ed aver copiato ciò che è in natura). Per esser poeti bisogna saper rivolgere quest'attività mimetica ad una realtà speciale che è sempre quella ideale. Ma questa idealità non è pura *mentalità*.

A nessuno credo possa sfuggire la intrinseca parentela tra la mimesi platonica, che è capacità riproduttiva dell'ordine ideale nel reale, con la mimesi aristotelica che è tale a patto che riproduca ciò che non è natura, ma sempre attraverso lo schema della natura (2).

---

(1) *Poetica* I. 1447, b, 15.

(2) A parecchi scrittori non è sfuggita la permanenza di alcuni schemi platonici nell'opera aristotelica (Cfr. P. Rotta *Del platonismo in Aristotile* in *Riv. di fil. neo-scolastica*, Milano 1921 fasc. I). Uno dei termini dove più persistono, a mio parere, i germi del platonismo aristotelico è quello della *mimesi*. La tardiva comparsa di questo termine nell'opera platonica serve nient'altro che a confermare un più ahiaro acquisto da parte di Platone di quel

Ma il carattere di questa tendenza all'ideale così apparisce nell'analisi del concetto aristotelico appare con maggiore forza tosto che si insista nel criterio di classificazione delle arti abbozzato in principio.

Poema epico e tragedia sono, dunque, le forme più alte della poesia in forza dell'oggetto che essi si propongono: cioè l'eroico e quindi il divino.

Per contrapposto dialettico, così come al di sopra del normale di natura sta la sfera del divino, al disotto sta qualcosa che ci fa risalire al divino per una legge speciale di

---

carattere di idealità intrinseco come tendenza allo stesso ordine naturale.

Mentre gli altri termini che indicano il rapporto del reale verso l'ideale (παρυσία, κοινωνία, μέθεξις, 'όμοιον etc.) indicano posizioni riferibili al piano logico e sono tutti scaturenti dal concetto fondamentale del χωριστόν (cioè dalla incomunicabilità e separazione del naturale dal logico); la *mimèsi* indica una particolare attitudine del naturale a riprodurre nella propria forma individuata alcunchè dell'eterno e del divino.

Solo l'atto poetico (cioè il *retto-intuito*) coglie quest'atteggiamento della cosa senza trasferirlo sul piano logico. Or l'uso che Aristotile fa dello stesso vocabolo deve avvertirci di una più intima parentela col significato che gli attribuiva Platone.

La mimesi aristotelica coglie sì un universale ma quest'universale non è separato: è nella cosa come il suo "potrebbe essere„ (τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο). *Poetica* IX. 1451. b.

"Attenersi all'universale è attribuire ad un individuo di una determinata natura i pensieri e le azioni che per legame di necessità e di verisimiglianza convengono a tale natura; e a codesta universalità mira la poesia„ (trad. Albeggiani, ib.).

contrasto: commedia e poesia ditirambica ciascuna per la sua strada (il cui significato è ineludibilmente etico) ci rimenano ad un ordine superiore e divino ora con la condanna del riso satirico ed ora con l'ebbrezza di una misteriosa evasione dall'ordine naturale.

Ma commedia e ditirambo sono ancora arte per un altro motivo: essi si servono del mezzo ideale per eccellenza, la parola.

La citaristica e l'auletica, invece, usando di un linguaggio ancora improprio ed incompleto (la musica), non possono rendere in pieno la loro convergenza all'idealità. La mimesi è, in questo senso, imperfetta.

I capisaldi dunque della mimesi aristotelica sono tre: l'idealità, la parola, la capacità di tensione al divino.

Solo attraverso questa integrazione del concetto di mimesi si giustifica non solo la parentela del sistema aristotelico con quello platonico, ma si evita la contraddizione, in cui fatalmente verrebbe ad impigliarsi la teoria della tragedia, con l'uso letterale del termine mimesi.

Ma si apre altresì l'adito a intendere più rettamente il carattere specifico dell'arte puntando sul primo problema che ci siamo proposti e cioè quello della parola. E questo ai fini di intendere come il carattere dell'arte non sia determinato dal suo contenuto (sfera del riproducibile), nè dalla pura forma per se stante (capacità espressiva), ma da un particolar modo con cui il termine dell'idealità, cioè il trascendente, si realizza come forma in una materia.

Ma questo problema involge in pieno il problema più vasto del rapporto tra atto estetico ed atto conoscitivo per la

comunanza che essi hanno della lingua come mezzo di comunicazione.

Gioverà quindi rifarsi criticamente e storicamente al problema della lingua come punto di concomitanza delle due sfere.

X

Aristotile da Platone

L'arte non è una conoscenza perchè essa non riproduce una realtà oggettiva ma subisce la rivelazione di una realtà ideale.

In ciò Aristotile non è, come abbiamo visto, andato oltre Platone; ma, nello sforzo di rendere sistematica l'intuizione platonica, ha perduto di vista il carattere di trascendenza dell'idealità non avendo chiaro come l'arte *subisca* il divino.

C'è quella battuta del *Gorgia* in cui Platone avverte il carattere divino della persuasione artistica nello sforzo di rendersi conto della suggestione esercitata sugli uomini dalla retorica, cioè dal linguaggio ridotto ad arte pura.

Ma il sospetto platonico è frustrato dall'intervento della tesi critica della scienza come unico mezzo per conoscere la verità.

E per quanto il mito finale faccia rifluire nell'atmosfera platonica l'aria elettrizzata del trascendente, pure la soluzione dei rapporti tra persuasione come mezzo espressivo da parte del divino (rivelazione) e la conoscenza umana non è più affrontata.

Il problema allora deve ripigliarsi sul terreno più generalmente critico.

Che cosa è questa persuasione la cui forma di immediatezza fa insorgere nel pensiero di Platone il sospetto della rivelazione?

È essa una conoscenza?

Che essa non sia una conoscenza è documentato non solo dal fatto che nessuno oggetto specifico le corrisponda, pure essa si presenta alla ragione umana con caratteri più marcati e immediati della conoscenza scientifica.

Questa persuasione scaturisce dal fatto che la parola possa assumere in un suo interno ordine una efficacia comunicativa che non trovi il corrispettivo nè in un oggetto contrapposto alla ragione (cosa) nè, esattissimamente, in un altro sistema di parole.

L'immagine del poeta persuade apoditticamente: essa è un tutto indissolubile e intraducibile la cui interna composizione ha una logica tutta propria. Con questo di più che l'atto conoscitivo è sempre innervato alla funzione massima della volontà, mentre l'immagine poetica insorge in un verso opposto, perchè non essendo volontaria non scaturisce da un interno impulso espressivo ma si stacca dalle cose come una forma analogica, come una abbreviazione e individuazione di quel continuo scorrere della realtà oggettiva.

Nell'atto conoscitivo è la ragione che muove verso la cosa, la intuisce, la spoglia delle sue determinazioni accidentali rendendola, da immagine, pensiero, e il pensiero universalizzato nella parola coordina nel nesso del raziocinio il cui modo di svolgersi è infinito tanto se esso salga nell'induzione quanto se scenda nella deduzione, in guisa tale che il pensiero discorsivo non si arresti mai ma ogni sua forma postrema sia l'antecedente di una forma successiva.

La ragione discorsiva è l'atto di questa inesauribilità sorretta e mossa dalla funzione volontaria il cui limite è sempre posto all'infinito, ma nell'atto estetico si rintracciano caratteri del tutto diversi di quello logico.

Prima di tutto l'immagine non si può volere e la sua produttività non è determinata da una tensione le cui fasi sono necessariamente coordinate tra di loro; l'immagine si determina quando si e quando no; e il suo presentarsi non è misurabile sulla presenza dell'oggetto esterno. Pur avendo l'immagine come una parentela con la cosa (principio della verisimiglianza) essa non è puntualmente determinata dal puro porsi della cosa (e nell'atto logico posta la cosa ne segue necessariamente l'immagine e l'universalizzazione): una cosa medesima può determinare e può non determinare l'immagine poetica. E se può ora determinarla, ora non determinarla e ne consegue che la ricerca della sua origine non può essere impostata sulle due dimensioni dell'atto conoscitivo; nè il soggetto come capacità, nè l'oggetto come posizione tosto che siano accostati nell'atto sintetico produrranno l'immagine poetica a similglianza dell'atto conoscitivo generico che è costantemente la sintesi del soggetto e dell'oggetto.

L'immagine poetica, d'altro canto, per il suo carattere involontario non può essere sospettata come inerente alla cacapacità soggettiva il cui schema (*si* e *no*) è la forma giudicante (ed è risaputo che la forma del giudizio come affermazione o negazione è un movimento di adesione o di ripulsa la cui origine è sempre rintracciabile nella preminenza del pratico) (1).

(1) La teoria del giudizio in Aristotile *(catafasi-apofasi)* converge alla superiore forma dell'atto pratico che è anch'esso un si e un no.

Non può essere sospettata come inerente alla posizione dell'essere, in quanto il porre un oggetto non determina mai esattamente la produzione dell'immagine poetica, che si differenzia dall'immagine sensibile (fantasma) per la sua interna struttura non riproduttiva ma analogica in quanto l'immagine sensibile si concreta nell'unità del fantasma *(individuum ineffabile)*; mentre l'immagine poetica è contrapposizione analogica di due o più immagini sensibili. Insomma l'immagine poetica è un sistema di coesistenza che suppone un ordine oggettivo *(in rerum natura)*. E se il carattere specifico dell'immagine poetica consiste proprio in quest'ordine che non è memorativo, la ricerca della sua genesi non essendo possibile nè nel soggetto nè nell'oggetto deve essere compiuta sulla terza dimensione del processo conoscitivo, cioè nel principio della rivelazione.

Vedremo in seguito come l'essenza rivelatrice dell'atto poetico sia considerabile da due punti di vista: la rivelazione da parte delle muse (atto di ispirazione), la rivelazione da parte del poeta (atto di espressione). Ma tanto nell'uno quanto nell'altro verso l'immagine poetica è di origine metalogica.

Un secondo punto da chiarire riguarda il rapporto di comprensione dell'atto poetico con l'atto logico.

Un'osservazione preliminare ci avverte che l'atto poetico, pur essendo qualitativameute differenziato dall'atto logico, quantitativamente lo comprende.

La composizione dell'immagine poetica ci da quantitativamente l'atto logico: una immagine poetica è, come abbiamo visto, risultante da due o più immagini sensibile o intuizioni o, talvolta, dei veri propri concetti. Ogni immagine scomposta ci offre una serie di dati la cui origine è mentale: noi infatti

pensiamo l'immagine; solo che pensando l'immagine ci *accorgiamo* della molteplicità degli elementi di cui è composta (mentre quando la cogliamo poeticamente la subiamo nella sua ineffabile unità). La quantità dei suoi dati appartiene alla sfera del pensiero discorsivo e ciascuno dei dati è un atto sintetico della ragione (un fantasma cui corrisponde un nome). Quantitativamente l'immagine poetica è un atto logico (anzi una serie di atti logici).

Quello che le da significato poetico non è dunque che la presenza di un nesso che in se non è logico (nessuno dirà che una immagine sia vera o sia falsa); ma il suo fondo analizzato è specificamente logico.

La prova che la sua qualità poetica non sia qualitativamente logica è anche fornita dal fatto che mentre gli atti logici (giudizi e nessi di raziocinio) possono essere risolti in sistemi di equazione (un medesimo giudizio o un sistema di raziocinio può essere espresso con parole diverse senza perdere nulla del suo significato); e possono essere trasformati nella loro forma grammaticale e lessicale conservando la loro efficacia qualitativa (il pensiero è sommamente traducibile); non così avviene per l'immagine poetica il cui ordine qualitativo le è strettamente peculiare. Una pittura non può tradursi in una scultura, i termini di una immagine di poesia non possono essere ordinati in un senso diverso da quello che è l'originario ecc.. Ma tutto questo non esclude che essi siano per qualche modo comunicabili e traducibili. Io posso dire a parole le immagini di una pittura: certo le mie parole, per quanto aderenti alla cosa, non danno mai quel brivido particolare che produce qualitativamente l'immagine pittorica, ma io posso

insomma usare della *quantità logica* per offrire un approssimativo della *qualità poetica.*

Ma la quantità logica entra nella qualità poetica come il meno nel più.

E questo deve ancora farci sospettare di una maggiore estensione e compiutezza dell'atto poetico sull'atto logico: io potrò sempre tradurre una immagine poetica in un concetto o in un sistema di concetti ma non potrò mai, viceversa, tradurre un concetto in un sistema di immagini che abbiano la qualità specifica di immagini poetiche.

Insomma dall'arte io posso passare alla scienza in quanto la scienza sia contenuta dall'arte; ma non potrò mai salire dalla scienza all'arte.

Il poeta *può voler essere* pensatore (anzi il poeta suppone il pensatore); ma il pensatore non potrà mai *voler essere poeta.*

L'atto logico è una tendenza al finito, l'atto poetico un annunzio dell'infinito.

XI

Catarsi e filantropia

In genere i ricostruttori del pensiero estetico di Aristotile dopo l'analisi della *Poetica* non credono necessario affacciarsi ai tre libri della *Retorica* ed all'epistola rettorica ad Alessandro (1). Nè a ciò li sollecita il carattere di incompiutezza della *Poetica*.

Il legame tra la *Politica* e la *Poetica* è già noto ai critici del pensiero aristotelico (2), ma non altrettanto quello

---

(1) Nella collezione parigina del Firmin-Didot nel I vol. degli scritti aristotelici alla *Retorica* è fatta seguire una epistola da molti critici dichiarata non autentica ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΝ che pur non aggiungendo nulla di nuovo alla trattazione della *Retorica* sveltisce certi passaggi e condensa alcune parti piuttosto prolisse della *Retorica*.

(2) Gli storici del pensiero aristotelico come il Rostagni e l'Albeggiani favorevoli alla tesi di una impalcatura etica del sistema estetico di Aristotile citano il famoso passo della *Politica* (III. 1 337, b) in cui è esplicitamente enunciato il principio dell'arte come esercizio disinteressato della vita superiore dello spirito.

Ma io non credo che sia qui il punto di innesto di una superiore concezione etica dell'arte che Aristotile contrappone al vezzo di quelle persone che coltivano la musica per la sola ricerca del

passa tra il carattere conseguenziario della *poetica*, come un capitolo specifico della *politica*, e la *retorica* come sistema di rapporti intrinsecamente politici.

Questi rapporti non sono mai chiari fino a quando non si scorga, nella posizione generale del problema, la non superata ed intima struttura platonica.

È in Platone che il problema dell'arte compare come corollario della funzione politica, nella *Republica*, e si svolge ed estende poi come analisi del concetto di *persuasione* nel *Gorgia*, nell'*Jone* e negli altri dialoghi accennati.

Da questa impalcatura la cui costituzione è tipicamente, etica, non è possibile disintegrare il problema estetico il quale non è risolubile se enucleato dalla sue profonde ragioni finalistiche.

Ecco perchè tutti gli sforzi miranti ad interpretare i concetti aristotelici dell'arte come concetti puramente autonomi sono destinati a cadere nelle più assurde paradossalità (1).

---

piacere al contrario degli antichi che se ne servivano a fini pedagogici.

Se questo passo può corroborare la tesi secondo cui il piacere prodotto dalle rappresentazioni artistiche non sia il piacere del sentimento generico, non coglie ancora in pieno il significato etico dell'arte, ma considera l'arte come una forma di teoria, cioè di scienza *disinteressata* il cui carattere è divino solo perchè si suppone, come asserisce nel I della *Metafisica*, che il sapere come fine a se stesso sia la scienza degli dei.

Ma a nessuno può sfuggire il pericolo immanente in questa concezione della scienza come atto puro ed autocontemplazione specialmente sul terreno artistico.

(1) Il B i g n a m i (op. cit. pag. 22) arriva a costruire un "dramma tra arte e filosofia„ "tra fantasia e pensiero„ che caratte-

L'arte per Aristotile è un fatto di natura essenzialmente sociale. Soppressa la sua tendenza ad un ideale etico non c'è più modo di riporre un qualsivoglia problema storico della estetica antica.

Cerchiamo ora di innervare il concetto che dell'arte si fece Aristotile ai suoi antecedenti politici.

La *Politica*, come si sa, è opera anteriore alla *Poetica*. Ma questa anteriorità non è solamente cronologica. Come in Platone la formazione del sistema etico è anteriore allo estendimento politico contenuto nella *Republica* e chiarito nelle *Leggi*, così anche in Aristotile, fondata l'unità politica è andato via via facendosi sentire il bisogno di chiarirne le parti e i congegni interni. Ne viene così che la *Poetica* è il punto di

---

rizza, secondo lui, tutta la storia della critica greco-latina. Partendo da una artificiosa antitesi tra *arte* e *bello*, e insistendo su una interpretazione, tutta crociana, del piacere artistico che sarebbe "il fine ultimo dell'opera d'arte„ (pag. 109) arriva alla conclusione che "l'opera d'arte si mantiene... fuori da ogni criterio di selezione etica„. E l'*universale poetico*, che secondo il B. dovrebbe concludere e idealizzare il cosidetto *realismo* di Aristotile, si ridurrebbe a termine di antitesi di quell'altro universale etico-religioso che presiede allo sviluppo metafisico del sistema aristotelico. "Arte e religione si oppongono come tesi ed antitesi„ (pag. 262).

A nessuno può sfuggire questo curioso innesto di Hegel e di Croce ai fini di interpretare un pensiero che avrebbe il diritto di esser giudicato con se stesso. O, perlomeno, coi suoi precedenti!

Questa tendenza di crocianizzare il pensiero aristotelico, che il Croce ha dimostrato così patententemente di non conoscere e di non capire, ha dato il Italia origine alla tendenziosa traduzione del Valgimigli.

passaggio tra la *Politica* e la *Retorica*; attraverso la più esplicita chiarezza della *Retorica* si può essere agevolati a capire quello che non era abbastanza esplicito nella *Poetica*.

La *Politica*, anche a guardarla a colpo d'occhio, è fatta sulla falsariga della *Republica*: la successione degli argomenti, dall'economico al pedagogico, è la medesima del famoso dialogo platonico.

E il problema dell'arte vi è inserito ancora — come nella *Republica* — in forma strumentale. Siamo ancora tanto in Platone quanto in Aristotile alla fase cosidetta negativa.

Nello stato come pienezza dell'essere etico c'è l'arte: ma l'arte è considerata in senso rigorosamente pedagogico.

Platone ed Aristotile non si domandano ancora che cosa sia l'arte, ma che posto essa debba occupare. E la condanna in cui l'arte può incorrere riguarda non già l'arte in quanto arte, sibbene la deviazione di un elemento, che non ancora esaminato in se, è preso in senso approssimativo e convenzionale.

Pure in Aristotile il piano di sviluppo delle varie funzioni spirituali è più chiaramente posto che in Platone (1). Il fondamento di questo sviluppo è la τέχνη, cioè la capacità poetica. Ecco perchè l'educazione alla poesia è basilare in Aristotile che indica nel poema omerico (senza le riserve platoniche) il primo libro da porre in mano al fanciullo.

Il problema del carattere *persuasivo* della parola (il problema del *Gorgia*) è ripreso poi in pieno nella *Retorica*. La

---

(1) Sui rapporti tra *Republica* e *Politica* si veda l'opera assai acuta e diligente di M. Defourny, *Aristote. Etudes sur la Politique*. Paris 1932.

funzione della retorica è ora, però, affrontata in senso positivo.

Accettato il carattere specifico e positivo dell'eloquenza che consiste in una attitudine « ad faciendam fidem » cioè in una forza dove convergono il teoretico e il poetico (διδασκαλική καὶ πειστική. *Retor.* I, 2, 5) bisogna con cura fondare la disciplina con la stessa coerenza con cui si costruisce la dialettica: evitare che nella pratica della persuasione entri il falso. In questo senso la ricerca retorica di Aristotile integra, più che non capovolga, la indagine sulla retorica di Platone.

Come si genera la persuasione? La persuasione scaturisce da un atto di fede che pone direttamente in contatto positivo chi parla con chi ascolta, chi è giudicato con chi giudica.

Or in chi ascolta si ingenera la convinzione della verità in forza dell'altezza etica innucleata in chi parla (il famoso problema dell'*Apologia*) (1). Insomma il senso del bello prodotto dall'eloquenza è fondato sulla fiducia etica che ispira chi parla. L'arte del dire salda il cerchio della sua efficacia nell'intuito immediato del bene. Il vero è facile a patto che appaia scaturente dal Bene (2).

L'*ars dicendi* è il contatto improvviso che si stabilisce tra l'etico e il logico. In questo senso opera non già la sola ragione discorsiva o il solo intuito, ma un particolare intuito che ci porta alla verità come convinzione nel salto della fede:

---

(1) Vedi l'accenno diretto a Socrate: "οἷον εἰ τις εἰπειν σημεῖον εἶναι ὅτι οἱ σοφοὶ δίκαιοι, Σοκράτης γὰρ σοφὸς ἦν καὶ δίκαιος„ *Retorica* I, 2, 40.

(2) *Retoriça.* I, 2, 25.

e, come si vede, siamo ancora al fondamento del *retto-intuito* del *Menone*.

Ma il germe del carattere sociale ed etico dell'estetica aristotelica si trova già nella stessa *Poetica* e in particolar modo nei due famosi concetti che han fatto scorrere tanti fiumi d'inchiostro: la *catarsi* e la *filantropia*.

Prima di tutto stabiliamo che la famosa *catarsi* non solo non è un concetto specifico limitato alla tragedia, direi quasi uno dei congegni tecnici di questo genere d'arte, ma è un principio generale non solo ad Aristotile ma anche a Platone e vorrei dire a tutto lo spirito religioso greco (1).

La prima prova che il concetto catartico sia fondamentale a tutta la concezione estetica di Aristotile si ha nel fatto che questo termine, che pure ha suscitato tante discussioni dal cinquecento in poi (2), compaia in una rapida definizione della tragedia e non sia poi successivamente da Aristotile chiarito. Questo concetto dunque doveva essergli familiare al punto

---

(1) Il famoso passo della catarsi è quello della *Poetica*, VI b. 27-28.

(2) Tra le più recenti interpretazioni della catarsi cito quelle che non ricorrono nei soliti libri dei soliti specialisti: L u i g i R u s s o. *La catarsi aristotelica*. Caserta 1919; notevole per il fatto che anticipa le applicazioni del metodo idealistico crociano ai problemi dell'estetica antica. Il Russo prima del Valgimigli ha voluto sforzare il termine aristotelico nello schema dell'estetica dell'intuizione.

Assai geniale la interpretazione del B r e m o n d, *Prière et Poésie*. Paris 1926 2.a ed. da pag. 177 alla fine del libro e *passim*. Notevole per le acute obbiezioni rivolte al Valgimigli le rapide pagine di E. C a v a l l e r o. *Aristotile e la poesia* (in *La Tradizione*, Vol. V, fasc. II pagg. 58-63).

che egli non sentisse il bisogno di esplicarlo — come è solito fare con altri concetti — sul punto di integrarlo nel concetto della tragedia. Era un concetto basilare dell'arte che egli riceveva già bello e formato dall' estetica platonica e che inseriva nella dottrina della tragedia dopo essersene forse servito in altri scritti sulle altre forme d'arte che a noi non sono pervenuti.

E che questo concetto gli fosse familiare e forse uno dei fondamenti della sua interpretazione etica e politica dell'arte è ancora provato non solo dall'uso specifico che egli ne fa nella *Politica* (1), ma dall'uso generico che egli ne fa frequentemente anche in altre opere (2).

Alla tradizione religiosa greca, tanto nelle forme della teologia popolare e tradizionale, quanto nelle sue correnti orfiche e misteriosofiche, e nella sua tendenza accentratrice civica (3) è connaturale il sistema della purificazione attraverso

---

(1) *Politica* VIII 32. b.

(2) Sull'uso del termine catarsi in altre opere di Aristotile oltre all'*Index* del Bonitz si veda l'introduzione di J. Hardy all'edizione della *Poetica* contenuta nella *Collection des Universités de France*. Paris. 1932.

(3) Si veda in proposito il bel libro di Raffaele Pettazzoni. *La religione nella Grecia antica fino ad Alessandro.* Bologna 1921, dove è esaminata la tendenza intimamente religiosa del pensiero filosofico greco convergente in Socrate inteso come riformatore religioso più che come filosofo. Il P. rifacendosi all'intuizione del Labriola secondo cui "Socrate come semplice filosofo è un parto dell'immaginazione, mentre occupa un posto importantissimo nella storia della religione greca„ (A. Labriola. *Socrate.* Napoli 1870) ricostruisce tutta la storia dello spirito greco al lume di una interpretazione religiosa che va dalle forme elementari

la sofferenza. Il concetto di pena come mezzo alla purificazione è comune non solo alla mentalità tipica di un indovino quale Eutifrone, ma è il punto di leva di tutto il sistema etico di Platone. Basterebbe aver sottocchio la mirabile analisi psicologica compiuta nel *Gorgia*, dove Platone affronta il legame tra dolore e purificazione (è meglio subire il castigo del proprio male che non subirlo anche dal punto di vista esclusivamente eudaimonistico), per intendere come già nella coscienza greca il problema del dolore fosse arrivato a posizioni avanzatissime.

La sofferenza, quando sia indirizzata a un fine etico, è essa stessa un particolar tipo di piacere (1). E piacere *sui generis* è quello che in genere produce l'arte: questo piacere

---

animistiche, magiche e necrolatriche, alle forme decadenti ed umanistiche dell'ellenismo.

Più unilaterale è la ricerca di V i t t o r i o M a c c h i o r o. *Zagreus*, Firenze, 1930; in quanto mira a costituire l'orfismo come il filo conduttore della vita religiosa e filosofica greca dalle prime forme estatiche ed escatologiche fino al comparire del cristianesimo paolino.

(1) Questo concetto platonico sarà poi esaminato dal più geniale dei platonici di tutti i tempi, da S. Agostino, che lo riprende proprio sul terreno dell'arte compiendo un felice connubio dell'intuizione platonica con quella aristotelica. Si rilegga il cap. del III libro delle *Confessioni* dove parla di quel particolare piacere che producono i casi del teatro tragico. Vedi in proposito le molte acute osservazioni del R o s t a g n i. *Aristotile ed aristotelismo nella storia dell'estetica antica* (Studi it. di fil. class. II. 1921). Dello stesso Rostagni è sempre opportuno tener sott'occhio l'edizione critica della *Poetica*. (Torino, ed. Chiantore).

scaturisce da un accordo tra il sentimento individuale e il sentimento oggettivo e sociale.

L'uomo così esce dalla sfera della sua individualità e limitatezza animale e si ritrova simile agli altri uomini.

Non si intenderà mai il termine *catarsi* senza metterlo in corrispondenza con l'altro, il *filantropo*.

La filantropia (1) non deve essere intesa in senso puramente psicologico: è sempre un atto intellettuale che fa scoprire l'intima parentela tra uomo e uomo; solo che mentre il procedimento logico che fa risalire dal particolare all'universale è lento e via via spersonalizzantesi, l'intuito poetico, attraverso lo stimolo del dolore, libera non solo l'animo dalle passioni animali (fasi catartica) ma fa cogliere per intuito quella universalità che il processo logico, per il contrasto tra sentimento e ragione, produce solo in forma tardiva.

Anche qui bisogna risalire al concetto della *Politica*. Se l'uomo è *animale politico* il suo fine è già segnato: tutto il

---

(1) Il termine φιλάνθρωπον è usato nella *Poetica* nei capitoli XIII b. 36 e XVIII a. 19. Il B i g n a m i trovandolo troppo incomodo alla propria tesi se ne sbarazza in maniera assai semplicistica: "il presunto richiamo al sentimento etico e filantropico dello spettatore... va considerato come richiamo accessorio e superfluo„... Non fa una grinza, eh?

Ma la filantropia è qualche cosa di più complesso che non il senso vago e generico di pietà che suscitano i casi della tragedia. Per parlare della pietà e di altri sentimenti come lo stupore, il terrore etc. Aristotile ha usato le parole che gli facevano al caso.

Qui vuole dire qualcosa di più: vuole indicare che il rapporto tra l'oggetto della rappresentazione e il particolare atteggiamento del sentimento soggettivo è ben più intimo ed universale ad un tempo.

procedimento etico consisterà nell'abbandono delle sue accidentalità personali in vista di una comunanza ideale che lo rende non più *un* uomo ma *l'*uomo. L' uomo *come* l'uomo (filantropia).

Ora solo l'arte, attraverso il suo peculiare sentimento, dà modo all'uomo, sotto l'impulso della pietà, di attingere in forma specifica questa ideale solidarietà politica.

In questo l'arte — e non semplicemente la tragedia, seppure la tragedia in forma più veemente — attingono il piano etico.

Ma ora qui nasce il problema dei due versi di questa attinsione.

Mentre nel processo discorsivo è la ragione umana che muove verso l'universale nella fatica delle varie tappe, dal senso alla volontà; e determina, dalle specie al genere, i suoi oggetti sempre più rarefatti e impersonali fino a Dio atto puro; nel procedimento estetico il coglimento di questa universalità si determina in un senso opposto: questa forza di eliminazione, di denudazione, di purificazione dal sensibile in quanto sensibile non viene dall'esterno. L'anima umana la *patisce*. Da ciò la sua sofferenza. Ma dalla sofferenza (che non è sofferenza di generici e comuni sentimenti: terrore, odio, ecc.) scaturisce un nuovo senso di pietà che nell' atto in cui tranquillizza l'animalità dell'uomo, (metriopatia) le fa attingere quest'unità verticale che è l'universalità dell' uomo e della legge (filantropia).

In genere le giustificazioni meramente estetiche o meramente fisiologiche della catarsi, della filantropia e della metriopatia enucleano artifiziosamente questi termini dal complesso sistematico della filosofia antica proprio nella loro

preoccupazione di oggettivare l'atto estetico come atto puramente autonomo.

Autonomia dell'arte nel pensiero antico non c'è. E ne è prova lo sviluppo di questa intuizione etica che noi sottolineeremo nei sistemi estetici più salienti della storia della filosofia da S. Agostino a S. Tommaso, a Kant.

XII

S. Agostino e l'intuito poetico

I caratteri positivi dell'estetica platonica sono portati su un terreno dottrinario e rettorico in Aristotile e pur attraverso le schematizzazioni che fa loro subire l'atteggiamento descrittivo e classificatorio dello stagirita mantengono tuttavia una loro specifica efficacia in quei punti improvvisi di luce che sono la dottrina della *mimesi*, della *catarsi* e della *filantropia;* ma sovratutto nel tentativo di classificazione gerarchica delle arti, problema che rimane tuttavia uno dei più ardenti nell'estetica moderna.

L'efficacia che l'estetica platonica ha esercitato nel campo delle discipline spirituali è inversamente proporzionale allo allontanarci che noi sulla scia del tempo facciamo da lui. Bisogna arrivare a Kant per scoprire quanto intensa ed irriducibile sia la forza di suggestione dello schema platonico.

Il pensatore che pur non fece mai dell'arte un oggetto particolare delle sue indagini — se si escluda il suo *De pulcro et apto* che non ci è pervenuto — ma che è pregno dell'intuizione estetica di Platone è S. Agostino.

Ed è proprio in S. Agostino platonico che meglio si intendono alcuni punti oscuri dell'estetica aristotelica. Perchè

non c'è pensatore che abbia subito la forza speculativa di Platone quanto il suo ribelle scolaro di Stagira.

Il platonismo di S. Agostino è tal luogo comune della storia della filosofia che non è qui il caso di insisterci. Ma non si può fare a meno di sottolineare alcuni aspetti veramente inediti di questo platonismo al lume di quella fiamma centrale del sistema platonico che è la poesia.

L'influenza esercitata da Platone su S. Agostino non deve essere confusa con la problematica influenza dei neo-platonici e di Plotino in particolare.

La tendenza a liberarsi del neo-platonismo per penetrare più intimamente nel sistema positivo di Platone è già sufficientemente comprovata dall'atteggiamento negativo mantenuto nel campo rettorico e sullo specifico problema della bellezza nelle *Confessioni*. In S. Agostino il problema della bellezza non è un problema autonomo: esso fa parte di un tutto speculativo che muove dal *minimum* dell'interiorità al *maximum* della *Città di Dio;* alla stessa guisa che la metafisica platonica parte dall'*anàmnesis* per arrivare al sistema generale della *Republica* e delle *Leggi*.

Il problema dell'arte è il problema del suo posto nella gerarchia delle forme spirituali e sociali. È un problema che da genericamente politico (fase platonica) diventa specificamente ecclesiastico (fase paolina).

Diamo uno sguardo al *De Musica* la cui impalcatura platonico-pitagorica è così evidente. Si tratta di un dialogo il quale doveva far parte di una vera e propria enciclopedia delle sette arti liberali. Lo scopo che si propone rientra nel presupposto assai netto di risalire dall'ordine naturale a quello cosmico e da quello cosmico a quello divino: «*a corporali-*

bus et spiritualibus, sed mutabilibus numeris, ad immutabiles numeros, qui iam sunt in ipsa immutabili veritate, et sic invisibilia Dei, per ea quae facta sunt, intellecta conspiciantur». (1).

Ma non bisogna credere che questo procedimento induttivo costituisca il fondamentale metodo per la conquista della coscienza dell' arte.

Anche in S. Agostino, come in Platone, bisogna aver cura di tener nettamente distinti la sfera del logico e quella dell'estetico per evitare delle confusioni pericolose tra verità logica e verità estetica, in quanto possa ad un tratto determinarsi quell' invincibile opposizione dialettica che si determina allorquando, considerando l'arte come prevalentemente costruita da fantasmi dell' intuito generico, si tiene presente il solo schema metafisico e dialettico della filosofia antica.

Platone e S. Agostino non costruirono mai volontariamente una dottrina dell'arte, ma ciò non vuol dire che non abbiano colto nel segno tutte le volte che abbiano preso in esame alcuni problemi specifici dell'arte nel sistema generale della vita e dell'essere.

S. Agostino, come Platone, riprova l'arte (2) tutte le volte che egli non sappia assegnarle un posto nell'economia generale della verità e della salvezza; ma se riesce ad assegnarle un posto nella scala che conduce dall' intimità operante a Dio — come nel sesto libro del *De Musica* — ed allora, come vedremo, le sue prevenzioni cedono il posto a una più intrinseca comprensione del fenomeno estetico.

---

(1) S. Agostino. *Retractationes* I, 11, 1.

(2) S. Agostino. *Confessiones.* lib. I cap. XVI.

Non bisogna, prima di tutto, dimenticare che la prima educazione del grande vescovo fu eminentemente artistica (*Conf.* libr. III. cap. XVI) e che il punto di immissione alle sue ricerche filosofiche fu quello rettorico.

Nè questa vocazione artistica gli venne mai meno: la sua predilezione per il dialogo e pei trapassi drammatici costituisce uno dei motivi più suggestivi di Agostino scrittore.

La esposizione più limpida ed organica del suo modo di intendere l'arte è contenuta nel *Liber de diversis quaestionibus octaginta tribus* (Quaest. LXXXIII). " *Ars illa summa onnipotentis Dei per quem ex nihilo facta sunt omnia, quae etiam sapientia eius dicitur* „.

Il concetto di arte involge quello di creazione e di ragione insieme: i due elementi ancora velati nella dottrina platonica.

" *Ipsa operatur etiam per artifices, ut et pulchra atque congruentia faciant* „.

Analogia dell'atto creativo divino con l'atto creativo poetico e designazione del bello come partecipe dell'ordine.

" *Quamvis non de nihilo, sed de aliqua materia operentur, velut ligno, aut marmore* ecc. „.

L'intuito estetico suppone come punto di partenza una realtà oggettiva e naturale che è l'oggetto complessivo della creazione divina che ha in se i caratteri della *pulchritudo* e della *congruentia;* ha come punto di arrivo e di espressione una materia (il legno, il marmo etc.). Infatti: " *Sed isti* (gli artisti) *non possunt de nihilo aliquid fabricare, quia per corpus operantur* „.

Nell'atto estetico si notano quindi due grandi momenti fondamentali: quello della rivelazione della bellezza e quello

dell'espressione costruttiva. Ma tanto il primo quanto il secondo suppongono sempre la presenza dell'oggetto naturale creato.

"*Cum tamen eos numeros, et lineamentorum convenientiam, quae per corpus corpori imprimunt, in animo accipiant ab illa summa sapientia, quae ipsos numeros et ipsam convenientiam longe ficiosius universo mundi corpori impresserit, quod de nihilo fabricatura est*„.

Come si vede le linee dell'estetica agostiniana lungi dall'essere una esercitazione neo-platonica e mistica hanno una coerenza ed organicità di sviluppo che muovendo dalla dottrina platonica non solo la capovolgono nel concetto di creazione, ma la illuminano internamente in quella sua segreta e tenace sete di trascendenza.

Per S. Agostino l'arte non è quella vaga aspirazione mistica al bello caratteristica in Plotino, ma una vigorosa affermazione del primato dell'intelletto non disgiunto dalla corroborante esperienza del sensibile.

Essa è atto di rivelazione di una legge di unità e coerenza riflessa sul mondo e conquistata ed espressa attraverso la sua magica varietà.

Ma il punto più perspicuo dell'estetica agostiniana è quello in cui viene integrato il concetto dell'intuizione poetica di Platone in quello di *illuminazione poetica.*

La struttura interna del *De Magistro* ci ricorda il trapasso dall'*anàmnesis* alla rivelazione. Anche Agostino, come già Platone, sembra a primo acchito innatista. E come Platone egli non lo è. Per salire a Dio e quindi alla Pura Bellezza si segue lo stesso procedimento platonico del *Convito*: dalla bellezza dei corpi alla bellezza cosmica, fino al *salto* verso la

Bellezza sovrana. Quello che caratterizza il Bello è l'impronta dell'Unità. La bellezza quindi è un divino lume *visibile* nelle cose: *un divino lume che rende visibili le cose.* L'atto percettivo che coglie questa bellezza non è *esclusivamente* razionale; pure è analogo alla ragione come strumento della verità. «*Iste sensus . . . rationi veritatique vicinior*» (1).

Dunque lo strumento dell'arte è una facoltà analoga a quella intellettuale ma non assolutamente coincidente con essa.

«*Interior aesteriorem respicit, et in sua comparatione foedum videt: in proprio tamen genere pulchrum et corporum convenientia laetatem*» (*De vera rel.* XL, 67, 68).

Il giudizio dell'arte è uno slancio vitale che giudica in certo modo quali elementi adatti devono essere assunti per la bellezza visibile.

«*Et per vitalem motum dijudicantur quodam modo, ut ex eis in structuram huius visibilis pulchri quae apta sunt assumantur* » (ib. 68).

La coincidenza di bellezza e di verità si coglie nel giudizio estetico.

« *Verum enim nostrum judicium sive de toto, sive de parte judicet, pulchrum est: universo quippe mundo superfertur, nec alicui parte eius, in quantum verum jiudicamus, adheremus*» (ib. 76). «*Deus veritas... Deus bonum et pulcrum*». (*Soliloqui* I, 3).

---

(1) Agostino. *De Vera religione.* cap. XLI. da confrontare e integrare col cap. XL. Assai importante per stabilire come l'estetica agostiniana si fondi nell'insistenza della scoperta platonica dell'intuito poetico. È naturale che gli storici dell'estetica non avendo colto in Platone la dottrina di questo intuito poetico non riescano quindi a sottolinearla in Agostino.

Posta l'origine della bellezza in Dio ne deve seguire necessariamente la tendenza dell'anima alla bellezza.

«*Artem... unquam esse nisi in animo manifestum est: idque inseparabiliter*» (1).

Ma non nel senso che tutti siano artisti, ma nel senso che nell'uomo sia connaturale la capacità a ricevere la rivelazione del bello, come capacità intellettuale. Ma l'arte pur supponendo la rivelazione della bellezza non si esaurisce in questa, ma da questa passa all'atto esecutivo. Il poeta, ricevuta la rivelazione, la comunica e trasmette agli altri riducendola in certi schemi, rendendola quindi intellettuale ed effabile. Lo schema attraverso cui si compie questo secondo momento della poesia è la parola. Ma non la generica parola del discorso, ma una parola che abbia in se i segni della sua duplice origine (intellettuale ed intuitiva); una parola che sia allo stesso tempo universale e quantità. Questa parola è il numero. Cioè il ritmo, il canto, l'armonia.

Bisogna quindi rifarsi al *De Musica.*

Già il problema e la sua soluzione erano stati posti nel *De Ordine.* «*Ratio sive in rhytmis, sive in ipsa modulatione intellegebat regnare numeros, totumque perficere; inspexit diligentissime cuismodi essent; reperibat divinos et sempiternos*» (II, 1).

La mirabile costruzione estetica di Agostino e la sua felice scoperta del duplice verso dell'atto poetico culmina nella teoria del *De Musica* secondo cui la metrica, cioè il fondamento espres-

---

(1) Agostino. *De Immortalitate animae.* (I. 5).

sivo della poesia, partecipa dalla duplice natura della grammatica e della logica (1).

L'analisi della musica non può esser disgiunta da quella metrica in quanto la presenza di uno schema logico non è mai sopprimibile nel significato intuitivo del suono. "*Cum aliquid canitur sive pronuntiatur*» (*De Musica* IV, I).

Vedremo nella seconda parte di questo nostro libro, a proposito del problema del primato della poesia, come questa scoperta agostiniana sia di portata definitiva non solo a chiarire la dottrina platonica dell'intuito poetico, ma a fondare una solida dottrina della *poesia come parola.*

---

(1) Una diligentissima esposizione critica di quest'opera agostiniana è contenuta nella monografia di Franco Amerio. *Il "De Musica„ di S. Agostino.* Torino 1929.

XIII

L' illuminazione poetica

Dalle ricerche compiute sul terreno storico sono emersi alcuni principi fondamentali dell'estetica antica che, a quanto io mi sappia, sono sfuggiti a quasi tutti gli studiosi del problema dell' arte.

Il principio centrale dal quale abbiamo preso le mosse è quello del *retto* o *verace intuito* la cui dottrina è già abbozzata con la presenza di tutti i suoi elementi nel *Menone* platonico.

Successivamente vedremo come quasi tutti i grandi sistemi estetici fino a Kant siano intimamente legati alla posizione platonica. Ci tocca ora di tradurre queste osservazioni sul piano teorico e ricostruttivo per rendere più agevole la ricerca speculativa sul problema dell' arte.

Ci sforzeremo quindi di ridurre, preliminarmente, in un quadro sinottico la connessione di questi principi riservandoci di analizzarli più minutamente nella seconda e terza parte di questo libro.

I principi di cui ci serviamo sono i seguenti:

1.° L'arte è prodotto di un intuito *sui generis* che Platone chiamò *verace* o *retto* in vista della coincidenza che veniva a stabilirsi tra la verità scoperta dall' intelletto e quella

scoperta dall'intuito. Da cui segue accanto al principio dell'oggettività del vero mentale anche quella del vero poetico.

2.° Ogni forma di intuito suppone di contro alla facoltà intuitrice la presenza di un *oggetto* dell'intuizione. Or l'oggetto dell'intuizione appartiene alla sfera del naturale; esso è *cosa* o *materia* o *corpo*. L'arte suppone dunque oltre il mondo delle *forme* quello dei *corpi*.

3.° Il rapporto tra la facoltà dell'intuire e il mondo dei corpi può essere di duplice natura: *intuito generico* e *intuito poetico*.

Queste due forme di intuito hanno in comune la tendenza alla verità; solo che mentre l'intuito generico può coglierla e può non coglierla (cioè può far corrispondere al fantasma dell'intuito la nozione oggettiva ed universale dell'intelletto e può fallire a questo scopo con l'illusione e l'errore); l'*intuito poetico* coglie sempre il vero fuori di ogni accordo tra immagine e universale. La immagine del poeta, se è già immagine, è vera. Non c'è immagine poetica falsa o erronea se non nel senso che alla facoltà di intuire poeticamente di fatto non corrisponda nessuna immagine. L'intuito poetico è sempre un intuito *produttivo*: la sua verità è l'atto della produzione.

[Ci riserviamo pertanto di chiarire i caratteri intrinseci di questa produttività, avvertendo fin d'ora che questa capacità produttiva non è *a priori* ma suppone sempre la funzione intuitiva e quindi l'esistenza dell'oggetto dell'intuito].

L'intuito generico è, dunque, il primo momento dell'atto conoscitivo; ed ogni atto conoscitivo presuppone un intuito generico, mentre l'intuito poetico non è mai il primo momento

dell'atto conoscitivo tanto è vero che, non solo l'atto conoscitivo non lo presuppone, ma, ogni intuito poetico, ha sempre come fine la indicazione di ciò che non è universale (mondo corporeo).

4.° L'intuito generico è il primo momento di un atto ancora più completo di quello conoscitivo che è quello pratico; in quanto la volontà abbracci il conoscere e il fare, mentre l'intuito poetico non si determina e completa nell'atto del fare se non come momento successivo all'intuito poetico stesso (fase esecutiva dell'arte).

La ragione umana *vuol* sentire *per* conoscere (precedenza del pratico); l'intuito poetico non scaturisce da un atto di volontà pur traducendosi successivamente in un atto di volontà (conseguenza del pratico). L'intuito generico suppone, dunque, un verso dal soggetto all'oggetto, mentre l'intuito poetico suppone il verso dall'oggetto al soggetto.

[Riservandoci ancora di studiare le analogie e concomitanze dell'intuito poetico con l'atto rivelativo e l'atto rivelativo con l'atto religioso ci fermiamo per il momento a chiarire attraverso la teorica dell'illuminazione il significato che assume il verso oggetto-soggetto nell'intuito poetico].

Ogni atto conoscitivo suppone non solamente la capacità a conoscere del soggetto e l'esistenza reale dell'oggetto, ma la loro relazione.

La relazione tra soggetto ed oggetto è di duplice verso: *a)* in un primo senso si dice che il soggetto percepisce e conosce l'oggetto; *b)* in un secondo senso che l'oggetto si *presenta* al soggetto.

Nel primo senso, il soggetto cercando l'oggetto, l'atto di

relazione è chiarito al lume di un principio unitario che è la volontà (1).

Nel secondo senso può l'oggetto presentarsi inopinatamente al soggetto rivelandosi in una particolare illuminazione.

I caratteri specifici di quest'illuminazione che costituisce l'oggetto di una particolare dottrina fondamentale alla filosofia antica (Platone) ed alla filosofia cristiana (Agostino, Tommaso, Rosmini) non sono stati fin oggi, almeno a quanto io mi sappia, analizzati da un punto di vista specificamente estetico. (2) Or io penso che l'estendimento della teorica dell'illuminazione o del lume al problema dell'arte giovi a chiarire in forma perentoria il problema costitutivo della filosofia dell'arte.

Che cosa è il *lume* nella filosofia platonica? È un atto riflesso *dal* mondo ideale (cioe dall'*essere*) sul mondo sensibile. Il Bene, come fulcro attuoso dell'essere, è *diffusivo* non nel senso che esso si traduca in movimento (errore fondamentale del *motore immobile* aristotelico che coincidendo con l'atto puro che è meramente autocontemplativo non si capisce perchè debba acquistare il carattere dell'attività sia pure corretta dall' immobilità). Posto il Bene come attività la partecipazione delle cose al Bene è intelligibile non nel senso che le cose si muovano verso il Bene, ma in quello che il Bene renda visibili nel suo lume le cose. La *mimesi* platonica è

---

(1) Si tengano presenti e si integrino l'ultima parte del *De Anima* di Aristotile e il *De Unitate intellectus* di S. Tommaso.

(2) Qualche luminosa intuizione di questa dottrina si trova nelle opere estetiche di Vito Fornari. Una succosa ricostruzione del pensiero estetico del F. ha compiuto Giuseppe Petralia in *La Tradizione* (Vol. V e Vol. VI).

ancora incompleta nei riguardi della *metessi*. E la *metessi* è la compartecipazione delle cose e dei modelli nella stessa luce del bene: insomma la ragione umana attraverso la luce del bene si accorge che le cose e i modelli si somigliano in qualche modo.

La teorica del lume in Platone è sempre in funzione del verso Bene-Mondo. La luce è *dal* Bene.

La ragione umana scopre nell'illuminazione i caratteri di similarità tra il molteplice e l'uno.

Or questa illuminazione che è *dall'* Essere ora percuote la ragione ed abbiamo l'*epistème*, ora coglie la cosa in quanto cosa ed abbiamo la *doxa*, ora coglie la cosa in quanto partecipi individualmente di una legge di verità ed abbiamo la *doxa ortè* o *aletè*, cioè l'intuito poetico.

Tra *epistème* e *doxa-aletè* intercorre dunque una omologia cioè una simiglianza nel vero.

Infatti *vera* (perchè *dall'* Essere) è la luce della ragione ed egualmente vera è la luce *nelle* cose. Ecco perchè Platone chiamò l'intuito poetico *verace*: cioè intuito del vero, per distinguerlo dalla *conoscenza del vero*.

La forma bassa della doxa è quella in cui il lume difetta (è, direbbe Platone, allo stato di *barlume*; la conoscenza dei sensi non è infatti mai del tutto cieca, ma non è luminosa per quel tanto che basti).

La ragione dell'arte sta non già nella sua identificazione con l'atto razionale (in cui il lume colpisce la ragione e la rende atta a conoscere *veracemente*). Nella ragione logica il raggio è diretto dall'Essere alla Ragione (punto d'incidenza); e riflesso dalla ragione alla cosa.

L'uomo conosce perchè la sua ragione è illuminata dalla

luce dell'essere (visione in Dio) ma questa luce, rendendo atta la ragione a conoscere, si riflette nelle cose e le rende oggetti della ragione e non più oggetti del senso (come avviene con gli animali che vivono nel barlume, non nella luce). L'atto della ragione non è però nell'ordine umano e mondano, un *primum*; esso è sempre successivo all'atto fisico (atto iniziale in cui la sensibilità si scontra con l'oggetto e produce il fantasma) (1).

---

(1) Questa osservazione di precedenza non sembri qui fuori di luogo o superflua: uno dei punti più dibattuti nella storia del pensiero speculativo cristiano verte sul rapporto di precedenza dell'intuito empirico sull'atto logico che conosce l'essere in quanto essere. È risaputo come la teorica della conoscenza immediata dell'essere (ontologismo) pare offra qualche appiglio in S. Agostino, e come i rosminiani si sforzino di dimostrare che la nozione di essere sia, nello stesso S. Tommaso, il primo e naturale atto della ragione. Ma gli ontologi non tengono presente un dato teologico di grande rilievo atto a distruggere ogni forma di precedenza metafisica della nozione dell'essere nelle operazioni della ragione: non ci può essere filosofia cristiana che non poggi sul dato specifico della creazione divina; or il processo della creazione così come è enunciato dalla Sacra Scrittura stabilisce che se *a parte Dei* c'è una precedenza della forma sulla materia in quanto prima era la forma (*en archè en o lógos*...) e posta la forma ne venne, attraverso l'atto creativo, la materia, non così il rapporto di precedenza può mantenersi *a parte hominis*, perchè per l'uomo prima fu la materia (dato antecedente e necessario nell'ordine della creazione) e poi fu la luce dello spirito (infusione dell'anima nell'uomo la cui creazione come ente corporeo corona e conchiude la creazione della natura).

Da parte della ragione umana l'antecedente necessario (primo in senso cronologico e primo in senso gnoseologico) è l'esistenza

Nell'intuito poetico la luce batte *direttamente* sulla cosa e va dall'intelletto con raggio riflesso.

Ora la nozione di questo particolare modo dell'illuminazione poetica è fondamentale non solo alla retta intelligenza di una dottrina dell'arte negli antichi, ma a chiarire e a distinguere l'atto logico e l'atto estetico.

L'arte, dunque, è una *improvvisa* e *gratuita* illuminazione delle cose sotto l'aspetto della verità. La sfera del poetico

---

il mondo fisico e dei suoi rapporti con gli enti viventi del regno naturale. Dio infatti creò gli animali e le piante dotandoli di una particolare capacità sensitiva, motiva e parzialmente estimativa, ma privi di una forma intellettuale attiva, cioè di quella che coglie la forma dell'essere. Ora l'uomo prima dell'infusione dell'intelletto attivo (che lo rese *simile* a Dio) fu provvisto di una capacità organica e naturale di sensibilità e di tensione che sono i caratteri che lo rendono partecipe di tutto il mondo animale e successivamente della luce dell'intelletto.

Ora se è vero che la filosofia cristiana, per quanto autonoma nell'uso dei suoi passaggi e raziocinii, non può fondamentalmente opporsi al dogma della creazione che involge anche il rapporto di precedenza e conseguenza di materia e forma; l'ontologismo trasferendo nel piano metafisico una precedenza che è solo giustificabile sul piano logico (Aristotile stabilendo che l'atto precede la potenza non indica un processo reale e naturale ma solo un processo riflesso della ragione che ha già compiuto il suo ciclo di universalizzazione e di astrazione) viene a negare qualsiasi valore al dogma centrale della creazione.

Or quando noi parliamo di illuminazione della ragione da parte dell'Essere non intendiamo che questa sia immediata perchè prima che la ragione sia in atto (intelletto agente) essa è stata *naturaliter* et *animaliter* in potenza, illuminata non dalla luce vera e propria ma dal barlume di cui è compartecipe anche la sfera animale.

non è fuori dell'intelletto perchè il raggio di questa luce si rifrange sull'intelletto e in forza del principio di unità dell'intelletto umano l'intuito si traduce in parola.

Un'analisi della dottrina della *parola* in Platone e in Aristotile può fornirci ancora la prova di quest'assunto: la parola è una *mimesi* dell'ordine della cosa; prima è la cosa e poi la parola. Insomma perchè avvenga il fenomeno del linguaggio è necessario che sia *illuminata* la cosa.

Se non ci fossero cose e rapporti tra le cose l'uomo non avrebbe linguaggio.

Abbiamo visto come il sistema della gerarchia delle arti costruito da Aristotile scaturisca dalla chiarezza con cui il filosofo ha colto nella poesia il sistema completo della parola (1).

La profonda e mirabile analisi della dottrina e del ritmo compiuta da Agostino nel *De Magistro* è l'epilogo di questa coscienza di primato che cova nell'estetica di Platone e di Aristotile (2).

---

(1) Le arti figurative greche sono sempre arti intercomplementari: esse convergono ad una forma comune che è l'architettonica; e l'architettura greca, a sua volta, si realizza e culmina nel Tempio. E che cosa è il Tempio se non la funzione massimamente espressiva dell'attività religiosa greca, cioè la forma più tipica di linguaggio come comunicazione del contingente con l'eterno e viceversa? Il Tempio come sintesi di tutte le arti (la scultura e la pittura hanno nel tempio funzione decorativa) è *luogo della parola* (canto, preghiera, rito) nel *legame del movimento ritmico* (danza).

Sul valore dell'architettura come modo di *pura poesia* si veda la acuta e divinatoria analisi contenuta nel famoso dialogo *Eupalinos* di Paul Valéry.

(2) Gli storici della filosofia abusano talvolta nel sottolineare le parentele platoniche nella filosofia agostiniana tenendo in scarso

Ma la dottrina della parola è intimamente legata a quella dell'illuminazione e quella dell'illuminazione a sua volta a quella della *cogitatio*,

Che cosa intende per *cogitatio* Agostino?

La *cogitatio* è un atto di ripiegamento dell'anima su se stessa in cui convergono da un lato la cognizione intellettuale e dall'altro l'atto determinativo della volontà. L'abbozzo di questa dottrina dell'unità delle forme intellettuali è già in germe nella dottrina del concettualismo etico di Socrate e la sua fertilità è comprovata dal ricomparire in forma definitiva e luminosa in S. Tommaso.

È questo fulcro di *volontarietà del pensiero* che bisogna tener presente per chiarire il significato della teoria del lume che, a mio vedere, è fondamentale per cogliere il significato peculiare dell'estetica antica.

---

conto le influenze nucleari che il pensiero speculativo più schiettamente cristiano ha esercitato sul sistema del grande africano. Bisogna tener presente come un antecedente necessario della filosofia agostiniana sia piuttosto il pensiero speculativo teologico di Paolo e di Giovanni. Molto saggiamente Augusto Guzzo traccia la linea di profonda coincidenza della dottrina giovannea e paolina con quella agostiniana specialmente a proposito della formazione del *De Magistro* (dal G. tradotto. Firenze 1927).

Sullo stesso argomento e sul problema della parola in particolare si veda A. Guzzo. *Il realismo gnoseologico di Agostino* (in Appendice al libro citato).

Vedi pure: Mario Casotti. Il *De Magistro di S. Agostino e il metodo intuitivo* (in *S. Agostino.* vol. comm. dell'Università Catt. del Sacro Cuore. Milano 1931).

Cogitatio non è pura e semplice autocoscienza (1). L'atto del ripiegarsi dell'anima su se stessa è un atto di volontà, ma la volontà è sempre determinata dall'intervento *ab aesterno* di una attività analoga alla grazia e cioè il lume. Mentre la *cogitatio* cartesiana sarà ridotta al puro atto di ripiegamento e l'atto stesso del ripiegarsi perderà — nell'assenza del motivo determinante — il carattere stesso di volontarietà (è qui più che nei rapporti tra anima e corpo che si apre la tragica falla del dualismo cartesiano); in Agostino resterà chiaro e completo lo schema dell'unità dell'anima umana in forza proprio di quest'intervento dall'esterno per la mediazione del lume (2).

Dio creando l'intelligenza umana nell'atto stesso della creazione l'ha fatto partecipe della verità con il mezzo di una illuminazione particolare. La ragione umana vede in questa luce: vede, quindi, in Dio.

S. Tommaso parlando di questo concetto di illuminazione volle prima purificarlo e difenderlo da ogni pericolo immanentistico ed ontologistico analizzandolo nei suoi fattori. Considerò il *lume* come *sintesi* in cui si pongono in rapporto da una parte la *forma* dell'intelletto e dall'altra il *fantasma*.

---

(1) Si veda a questo proposito: Romano Amerio. *Forme e significato del principio di autocoscienza in S. Agostino e T. Campanella* (in Vol. Comm. cit. pagg. 75-114).

(2) Una brillante e pur profonda difesa del non ontolgismo di Agostino a proposito della dottrina dell'illuminazione e della *cogitatio* è quella di Domenico Bassi in Introd. all'edizione del *De Magistro* e *De Vera Religione* contenuta nella collezione dei *Testi Cristiani* diretta da G. Manacorda. Firenze 1930.

La ragione speculativa è *naturaliter* partecipante della divina sapienza per cui la cognizione che noi abbiamo dei principii (intelletto agente) è nostra; appartiene cioè all' intelletto; mentre la cognizione propria della verità è contenuta nella divina sapienza (1) In questo senso deve intendersi l' *ipsum intellegibile lumen* (2).

Or tutto questo è il primo metafisico cui corrisponde nell' atto gnoseologico lo scontro tra il dato dell' intuito (fantasma) e la forma dell' intelletto agente.

Logicamente abbiamo dunque la illuminazione dell' intelletto (ciò che rende l' intelletto capace di conoscere) e la posizione del dato dell' intuito.

Or questo passaggio della luce dell' ordine mentale (forma) all' ordine naturale (materia) è una illuminazione in cui la natura è passiva cioè non dispone di un intelletto agente, e noi ci accorgiamo di questa luce non per mezzo dei principii sibbene per mezzo dell' intuito.

Ma questo intuito è *verace* (secondo l'espressione platonica) perchè verace è la luce che ha investito le cose trasformandole nella loro essenza di partecipazione all' eterno.

Estendendo il valore metafisico del lume e distinguendolo nei suoi due versi viene a scoprirsi il carattere differenziale dell'atto poetico e dell'atto logico senza rompere quel principio dell' unità delle forme intellettive che è il fondamento del carattere deiforme dell'anima umana.

L'atto conoscitivo quindi si definisce come la vita del-

---

(1) T o m m a s o . *Summa fil.* Ia IIae quaest. 91, a 2; e IIa IIae, q. 47 a 6.

(2) *Ib.* Ia IIae q. 109, a 2.

l'intelletto in Dio; l'atto poetico la vita delle cose in Dio.

L'intuito generico ci rende accorti dell'illuminazione dell'intelletto da parte del lume divino perchè è l'esistenza delle cose che fa passare in atto ciò che era in potenza.

L'intuito poetico ci rende accorti dell'illuminazione delle cose (cioè del divino sigillo di ordine e di fine immanente nel mondo) da parte del lume divino che fa passare in atto ciò che era in potenza.

Da questo muoveremo per illustrare il carattere religioso dell'atto poetico perchè come la sapienza intellettuale scopre il carattere deiforme dell'uomo, la sapienza poetica scopre il carattere deiforme della natura.

XIV

La formula e la poesia di Tommaso

Gli storici dell'estetica quando sono obbligati a far cenno della teorica sull'arte di Tommaso d'Aquino non sanno ricordare che genericamente la definizione che dell'arte dà l'Aquinate: «*id quod visum placet*» (1). E sulla scorta di questa formula danno uno spicciativo giudizio mirante a mettere in evidenza il carattere empiristico ed edonistico che parrebbe trapelare da queste parole.

La verità è però ben diversa: che Tommaso non solo rivela una assai matura coscienza del fatto estetico, ma che la sua formula deve essere messa in relazione col processo della teorica sull'arte dei filosofi precedenti perchè si possa coglierne il valore di profondità e di precisione (2).

---

(1) *Summa theologica.* I. q. 39, a. 8.

Curioso è il modo con cui pare voglia riferire il Croce questa definizione trascrivendola così: "id cuius ipsa apprehensio placet„. (*Estetica.* V. ed. Bari 1922. pag. 192).

Ma da dove il Croce abbia ricavato questa formula non è possibile sapere perchè lui, pur tanto diligente a metter le segnature alle altre citazioni, questa volta se ne dimentica...

(2) Un'acuta e dotta analisi della formula tomistica ha compiuto il P. De Munnynck. *L'esthétique de S. Thomas d'Aquino*

Cominciamo, prima di tutto, a mettere in evidenza i passi più importanti dove viene designato il fatto estetico.

San Tommaso si preoccupa, prima di tutto, di definire il carattere intellettuale dell'arte contro ogni possibilità di riduzione sul terreno del sentimento comune; e questo ci è di grande giovamento per non lasciarci adescare in una interpretazione edonistica del *placet*. L'arte può somigliare ad una virtù dianoetica come la prudenza, ma non è nel campo esclusivamente pratico che bisogna ricercarne l'essenza: «ars magis convenit cum habitibus speculativis in ratione virtutis, quam cum prudentia» (1).

Già si profila l'esigenza di porre l'arte tra il teoretico e il pratico avendo cura di polarizzarla più marcatamente verso il teoretico.

E vieppiù si fa chiaro l'oggetto e il fine dell'arte tanto più decisamente si stabilisce un legame con la teoria della illuminazione agostiniana: «claritas est de ratione pulchritudinis» (2) «Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur» (3). Fin qui siamo ad uno sviluppo dell'intuizione agostiniana.

Ma c'è un punto dove Tommaso intravede il doppio ordine enunciando per primo il principio per cui l'arte deve esser considerata da due punti di vista: in un senso si può dire che ci sia l'arte come un' intuizione specifica nell' atto

---

(in volume pubblicato dall'Università Catt. di Milano. 1923). Dal punto di vista di uno sviluppo speculativo si è occupato dell'estetica tomistica C a r l o M a z z a n t i n i . *Linee di un'estetica tomistica.* (in *Studium.* Roma 1929, fasc. 8-9, 12).

(1) *Summa theol.* Ia - IIae q. 57 a. 4.

(2) *Comm. in lib. de Div. Nom.* lett. VI.

(3) *ib.* lett. 5.

dell' ispirazione (quello che il Bremond chiamerebbe poesia da parte delle muse) e, in un altro senso, come esecuzione mimetica tradotta nell'opera d'arte: «Processus artis est duplex, scilicet artis a corde artificis, et artificiatorum ab arte» (1). Questa distinzione è di grande portata non solo ai fini di distinguere i due momenti caratteristici dell'arte (ispirazione-esecuzione) per innestarli al loro punto d' origine (religioso e gratuito quello dell'ispirazione, intellettuale e tecnico quello d'esecuzione) ma per poter chiarire in quale momento caratteristico consista il fatto specifico dell'arte.

Gran parte degli studiosi dell' atto estetico amano considerare l' arte nella sua fase finale, (cioè in quella dell' esecuzione) presumendo così di individuare l' atto specifico che la caratterizza. S. Tommaso è venuto ad avvertire che l'atto esecutivo non è un *primum* dell'arte e che quindi la ricerca sull'essenza dell'arte va spostata verso il primo punto.

Certo la indicazione « ars a corde artificis » non è ancora la prima definitiva; perchè al ricercatore resta ancora a vedere se l' « ars a corde artificis » sia una facoltà specifica e universale dell' uomo o se l' atto dell' ispirazione non supponga ancora un antecedente di natura più misteriosa e gratuita.

E il sospetto che l' arte non risieda in una capacità immanente nell' umana natura ci è vagamente additato dallo stesso Aquinate quando egli cerca di risalire dall'arte operativa alla causa ultima di questa tendenza.

« Operatio artis fundatur super operationem naturæ et hæc super creationem » (2).

---

(1) *Comm. in I Sententiarum* d. 32 q. I.

(2) *Summa theol.* I. q. 45, a, 8.

Tommaso rifà la strada dal modellato al modello associandosi a quel principio di creazione che è come il punto di ignizione di quella luce che investendo il creato accende *in corde artificis* l'intuizione dell'eterno.

Ora al lume di questi principii è possibile chiarire il significato della definizione tomistica.

In questa definizione convergono ben marcatamente due correnti storiche e speculative: la dottrina dell'intuito platonico e quella della superiore e caratteristica *edoné* estetica di Aristotile.

Il *quod visum* è ciò che coglie l'intuito: ma questo intuito, come si è visto, non è un intuito generico. Tommaso non può usare la frase *quod cognitum* perchè identificherebbe ed assorbirebbe l'atto estetico nell'atto logico; e, per quanto egli abbia specificamente stabilito una parentela tra l'atto logico e quello estetico, pure non si sente di lasciarli indistinti.

Il *placet* indica non già uno stato di sentimento puro e semplice (piacere come opposto di dolore) ma un atto più complesso e completo dove concorrano il *diletto* e, allo stesso tempo, l'*assenso*, cioè un riconoscimento intellettuale accompagnato da un particolare stato di adesione. E quando si pensa che il filosofo ha già riconosciuto nell'atto estetico la presenza di un modello trascendente non può cadere più alcun dubbio sul carattere specifico di questo stato di diletto.

Lo stesso ragionamento che si applica al *piacere* di cui parla Aristotile a proposito dell'operazione poetica, che è un piacere di natura diversa da quello sentimentale, può ben essere applicato al *placet* tomistico.

Ma l'analisi di questa definizione deve ancora tener presente un altro fatto; e cioè che Tommaso qui non parla del-

l'atto ispirativo o produttivo della facoltà poetica, ma del sentimento che l'opera d'arte già prodotta produce a sua volta su chi la contempla.

Or chi contempla l'opera d'arte è ovvio che non faccia dell'arte; e che la ricerca del peculiare sentimento che importa l'atto ispirativo e costruttivo dell'arte debba essere fatta altrove.

Ma anche applicando il *placet* al sentimento riflesso dell'opera d'arte sul non-artefice, resta pure ben designato lo stato di adesione ad un mondo superiore che l'opera d'arte produce.

Insomma l'arte è una continua catena di risonanza e di riflessi che vanno dal Creatore alla creazione, dalla creazione alla natura, dalla natura al cuore dell'artefice, dal suo cuore alla sua volontà esecutrice, da questa agli uomini che contemplano l'opera senza mai perdere il suo profumo di operosa letizia.

E di questo senso di operosa letizia è fatta tutta la costruzione dell'opera del Santo Filosofo.

Ma come in Platone e in Agostino è più facile cogliere la *ragion poetica* della loro opera che una vera e propria teoria del poetico anche in Tommaso il senso e il posseso dell'arte si rivela nella struttura generale del sistema.

In Agostino siamo continuamente immersi in un clima drammatico: il santo non è mai solo, il suo ragionare è ritmico alla stessa maniera di Platone. Colloqui, soliloqui, polemiche, commentari... è tutta una catena operosa di drammaticità. Il pensare è per Agostino un incontrarsi in qualcuno o in qualche cosa, un opporre di contrari, un dialogare ardente e assetato di verità. E questa verità egli conquista in un ritmo crescente. La sua prosa è tutta intrisa di questa grande poesia drammatica che lo conduce talvolta alle forme più rischiose

e angosciose di pericolo. Agostino è il filosofo e il poeta del pericolo: fruga in tutte le eresie e ci trovi un pizzico di Agostino... Pure Agostino non errò mai.

Egli ha, come Platone, lo slancio di una assurda generosità e confidenza con l'abisso.

Ma se la filosofia di Agostino è drammatica, quella di Tommaso e drammatica ed epica allo stesso tempo.

L'Aquinate è un gran costruttore di poemi.

A prescindere dalla specifica vocazione poetica del santo (fu autore di mirabili inni liturgici) il suo senso di poesia è documentato dalle ragioni metodologiche della sua stessa opera di pensatore. Egli concepisce la filosofia come un grande sistema corale, come un complesso organico ed architettonico in cui abbiano posto le voci discordi ma armonizzate nella efficacia dell'orchestrazione della verità.

Tommaso non espone: anche lui, come Platone ed Agostino, compie dialoghi e armonizza dissonanze. Ad ogni tesi contrappone un'antitesi come voglioso di ricavare la sintesi da una mai interrotta e concrescente prassi ritmica.

E mentre Aristotile pecca contro il dramma perchè spesso la sua polemica deforma il carattere oggettivo delle opinioni dei contradetti (al contrario di Platone che, come abbiamo visto, lascia tutti i suoi personaggi in una luce di verità), Tommaso non pecca mai contro i suoi interlocutori; l'esposizione delle loro opinioni è sempre sorretta da uno spirito di carità e di simpatia.

È poeta in questo senso continuo di pietà e di armonia. Il suo ideale filosofico è il poema: la verità e quindi la bellezza devono scaturire da questo continuo contrapporsi di opinioni, come un sistema di respirazione nella conquista della verità.

Ma i frutti dell'estetica tomistica si colgono succosi ed abbondanti nella poesia del suo tempo.

E che cosa è l'estetica del *dolce stil novo* se non il chiarimento del *quod visum placet?*

Ecco la *donna angelo,* il nuovo demiurgo della poesia.

La sapienza è poesia; la poesia è contemplazione della bellezza angelica, rivelata da Dio nella forma purissima della femminilità. «Avea d'angel sembiante».

Beatrice non è solo la sapienza intellettuale, ma forse e sopratutto, la sapienza poetica: quella che può dare al poeta l'intuizione della verità e della bellezza senza farlo uscire di vita.

Non è l'umana ragione simboleggiata in Virgilio che ci fa attingere con atto mentale il vero: solo la poesia della Beata Beatrice può condurci a quel cielo che «più della sua sua luce prende».

Beatrice, come tutte le divine amate del dolce stil nuovo, è il simbolo di quell' intuito poetico che ci fa intravedere il vero in una scala mirabile che va dal regno della « morta gente » (inferno) al regno delle figurazioni esemplari (purgatorio) fino alla luce dell'empireo.

Ma questa luce intuita non può tradursi tutta nello schema logico

perchè appressando se al suo disire
nostro intelletto si profonda tanto
che retro la memoria non può ire.

E l'atto di questa intuizione riflessa nell'occhio del demiurgo poetico produce quell'«abbundanzia di gran piacimento»

che diventa lo stimolo e l'assillo creatore della poesia del secolo XIII e XIV.

Vagamente e liricamente dapprima nei poeti popolareschi e dottrinali, poematicamente nel grande dramma dantesco che il poeta volle chiamare *commedia* forse in opposizione al carattere tragico della *Metafisica* aristotelica che costruiva un Dio senza occhi e senza cuore.

La poesia dell'antichità è « morta poesia » perchè essa non ha visto Dio e il suo mezzo espressivo: è la tragedia; la poesia cristiana è tutta una commedia per il suo fine di gioia e di luce:

Semo perduti e sol di tanto offesi
che senza speme vivemo in disio...

E contro la tragica poesia di Aristotile, Tommaso costruisce il primo grande poema dell' età nuova.

XV

Kant platonico

L' ultimo grande speculatore del problema dell' arte è stato Kant.

Nel senso che in lui confluiscano e si fondano i molti e impetuosi torrenti e tortuosi rigagnoli del platonismo pullulati durante il periodo rinascimentale.

La cosidetta filosofia moderna immersa nel suo soggettivismo, panteismo ed empirismo non poteva aver modo di porre speculativamente un problema dell'arte.

Se la realtà è pensiero pensante l'arte è un errore.

Se tutto è sostanza divina, arte e natura coincidono e un fungo è opera d'arte allo stesso titolo della Divina Commedia.

Se la realtà è sensazione e riflessione, o capacità ad esser percepita, o associazione di immagini ecc. il problema dell'arte come schema di idealità non ha più senso.

Dove è possibile che tutto sia arte ivi non c' è più posto per l'arte.

Per quanto i professori di lettere si sforzino di cavare estetiche da Cartesio o da Leibniz, da Hume e da Berkeley, da Bacone o da Locke la verità è che al periodo di nascita e di sviluppo della filosofia dell' Io che è il comune denomi-

natore di tutte le forme e sfumature della filosofia moderna, corrisponde un profondo scadimento e balbettamento di tutte le forme reali dell'arte.

La poesia rinasce nel periodo romantico proprio perchè il romanticismo è l'iniziatore di un largo movimento di rivolta al soggettivismo moderno (1).

Dove la filosofia ha creduto di sopprimere il problema dell'essere identificandolo o con il pensiero o con l'attività in genere ivi non c'è stato più modo nè di fare, nè di capire la poesia.

Pure la filosofia che muove dal Rinascimento non è tutta di origine panlogistica. Sopravvivendo Platone resta ancora sul tappeto, in forma più drammatica, il problema dell'Essere.

Or il filosofo che più ha subito il fascino dello schema dialettico platonico, malgrado i suoi epigoni abbiamo fatto di tutto per farcelo dimenticare, è proprio quell'Emanuele Kant impropriamente chiamato padre della filosofia critica.

La struttura platonica del sistema kantiano è visibilissima nei fondamenti costruttivi della sua metafisica nascosta. C'è in Kant una doppia natura mentale: quella che gli fa subire Hume e quella che gli fa respirare Platone.

Kant è il più drammatico e poetico dei filosofi moderni proprio nella veemenza di quel suo pudore professionale che lo obbliga ad aguzzare l'ingegno e a chiudere gli occhi per

---

(1) Su questo particolare aspetto del romanticismo oso rimandare il lettore a molte mie pagine contenute in *Linee di una storia della nuova poesia italiana*, Palermo, 1933; *Schelling*, Milano 1926; *Goethe romantico* (in *La Festa*, Bologna 1932); *Idealismo*, Milano 1927.

non essere completamente vinto ed abbagliato dalla sua vocazione metafisica.

Sotto il gelo implacabile del professore e del critico ribolle una coscienza eroica di contemplatore e di credente.

Ora per cogliere il senso fattivo di questo contrasto drammatico bisogna uscire fuori dal *metodo* kantiano per *contemplare* a distanza il suo slancio sistematico.

Kant critico è un intelligente scolaro di Hume, Kant sistematico è l'ultimo grande filosofo del platonismo eterno.

In lui si svolge il più drammatico conflitto di quei due motivi e pilastri della metafisica platonica: il trascendentale e il trascendente.

La vocazione segreta della sua metafisica è il trascendente, il suo cilizio critico è il trascendentale.

Il trascendentale come strumento di eliminazione di un problema dell'essere come *cosa* è solo valido per chi voglia scavare analiticamente nel tessuto discorsivo della sua opera; ma chi voglia salire con lui dalle soglie della *Dissertazione inaugurale* alla terza critica si accorgerà come via via vada infiacchendosi il senso del trascendentale nell'esigenza prepotente di ricostruire con mezzi speciosi e pure ineccepibili quel regno dell'Essere che il metodo critico aveva creduto di eliminare tutto riducendolo alla forma pura di *limite*.

Ebbene, sopprimete in Kant il crescente presentimento dell'Essere come sfera dell'idealità e i relitti critici del suo sistema perderanno la loro stessa efficacia critica.

Come Aristotile portando sul terreno sistematico e critico la metafisica platonica ha dimostrato per assurdo che Platone non si supera; così Kant ha portato alla luce di una coerenza organica la rivolta platonica covante nel Rinascimento.

Kant è il filosofo che ha rimesso in piedi nella sua interezza il grande schema della filosofia platonica: ma il suo platonismo è stato più scrupoloso e radicale di quel che lo stesso Platone avesse autorizzato.

L'opposizione *doxa-epistème* ricompare in Kant agguerrita di nuovo rigore con l'introduzione del *puro* e dell'*a priori*.

Ora è contrapposizione di *conoscibilità* a *pensabilità*.

L'essere è il regno del pensabile, cui si oppone il regno-limite del conoscibile.

E se la struttura critica delle sue analisi è tutta convergente al regno della conoscibilità, la sua sete più intima è quella della pensabilità.

Alla tripartizione del sistema critico corrisponde di fatto qualcosa di più della tripartizione abbozzata nella famosa lettera del 1787 al Reinhold. Compare lo schema della trilogia platonica: il Vero, il Buono, il Bello.

E se questi vertici di idealità compaiono compressi nel sistema del giudizio, non per questo perdono della loro attrazione metafisica. È qui il punto su cui bisogna far leva: chè Kant più si sforza di porre « entro i limiti della ragione » gli oggetti in se che corrispondono alle varie forme di giudizio, e più ingigantisce il significato drammatico della noumenicità.

Se la ragione ha dei limiti la ragione non è tutto. Il vero e proprio problema metafisico comincia dal punto in cui la ragione si rinserra nel suo schema. Oltre la ragione (i cui limiti sono negazione di onnipotenza) c'è l'essere.

La *cosa in sè* non è un termine meramente formale alla vocazione metafisica di Kant; è, invece, il lievito di quel suo sforzo continuo di approssimazione così vigorosamente tracciato nella depauperazione critica dei tre gradini del sistema.

Certe correnti del kantismo che si sono affrettate a sbarazzare il terreno dal tremendo assillo della noumenicità non si sono accorte che senza la funzione polarizzatrice del noumeno le tre fasi critiche diventano non già un processo di costruzione filosofica ma un tessuto di viltà specutativa. Sopprimete l'idealità e la noumenicità nel sistema kantiano e il filosofo Köenisberg si ridurrà al ruolo di un povero diavolo che acchiappa con la sinistra quello che ha rifiutato con la destra.

I tre vertici dell'idealità platonica (Vero, Buono, Bello) sono punti di orientamento positivo non perchè costituiscano delle forme limite ma perchè si pongono come realtà attive ed operanti nella ragione umana. La ragione critica si sforzerà di trasferirli in una nuova iperurania inavvicinabile e si illuderà che in forza del proprio limite non sia mai possibile il salto della trascendenza. Pure questa misteriosa trascendenza dal pensiero all'essere, avviene, sia pure insensibilmente, nell'estendimento di un problema dell'essere e nel restringimento del sistema del trascendentale.

Chi elimina Platone dalla filosofia di Kant non solo si mette in condizione di non capirlo come filosofo ma rimarrà privo di guida per orientarsi nel grande fenomeno romantico europeo che dal platonismo kantiano ha per qualche verso origine (1).

---

(1) Non solo gli sviluppi dell'estetica dei post-kantiani (Schelling, Hegel, Schopenauher, Schiller, Goethe) ma le correnti dell'estetica italiana (Berchet, Rosmini, Gioberti, Manzoni, Conti, Acri, Fornari ecc.) sono così visibilmente platonici che non si può fare a meno di risalire a Kant per coglierli in quei germi indistruttibili.

Diamo uno sguardo alla teorica del gusto.

L'origine del giudizio estetico presuppone la concorrenza delle due forme di giudizi precedenti: il giudizio teorico è un *minimum* che viene integrato in un giudizio più comprensivo (teoretico+pratico).

Ma il giudizio teoretico *deve* limitare la sua sfera difronte alla difficoltà dell'idea (teologica, cosmologica, psicologica), incorrendo in illusioni trascendentali, in antinomie e in paralogismi.

La sfera di queste difficoltà è ridotta nella critica della ragion pratica ad una antinomia fondamentale (felicità+moralità) mentre è estesa la comprensione del Sommo Bene e son posti come postulati gli oggetti specifici di una metafisica dell'idealità: l'anima e Dio.

Insomma c'è in Kant non una contraddizione o un ripiegamento, ma un estendimento consapevole della sfera dell'idealità via via integrata dal trascendentale al trascendente.

Or nella *Critica del Giudizio*, a mio vedere, si avvia alle soglie dell'atto della trascendenza in forza di questa tensione platonica dalla natura all'intelletto.

La sfera del teoretico rende solo possibile una forma di legislazione mediante concetti naturali, mentre nella sfera del pratico questa legislazione avviene mediante il concetto di libertà. Or il passaggio stesso dall'intelletto alla ragione è indicatore di una insufficiente posizione del formalismo della sintesi *a priori*.

La critica del giudizio rifonde le due parti della filosofia

Senza il platonismo di Kant non si capisce nulla di tutto il movimento estetico del secolo XIX.

ancora divergenti e antinomiche nella pratica: il sentimento del piacere e il concetto di finalità della natura come legislatività.

A nessuno può sfuggire come nella terza critica cada la impalcatura dell'ultima antinomia che è quella della ragion pratica.

Questa convergenza al metafisico non solo come sentimento, ma come problema, è la parte positiva e costruttiva di tutta la sua opera.

Così come nel *retto-intuito* platonico avviene la conciliazioae dell'ideale *(ortè)* col reale *(doxa)* e si determina una particolare facoltà del *divino poetico*, la conciliazione kantiana avviene sulla stessa falsariga.

«Ciò che è puramente soggettivo nella rappresentazione di un oggetto, vale a dire ciò che costituisce il suo rapporto col soggetto, non con l'oggetto è la sua qualità estetica» (*Introd.* VII). «L'oggetto allora si chiama bello e la facoltà di giudicare mediante il piacere (in quanto la rappresentazione di quest'oggetto è necessariamente congiunta col piacere) si chiama gusto» (ib. VII e *passim*).

«Or per discernere se una cosa è bella o no noi non riferiamo la rappresentazione all'oggetto mediante l'intelletto, in vista della conoscenza, ma mediante l'immaginazione, *forse congiunta con l'intelletto*, la riferiamo al soggetto e al sentimento». *(passim)*.

Notare come in quel in «forse congiunta con l'intelletto» si getti misteriosamente un ponte tra il soggettivo e l'oggettivo, tra il mentale e il naturale, tra il reale e l'ideale.

È questa tipica posizione drammatica che lascia, in ver-

tice al sistema delle critiche, quella sete di infinito e di divino che è il lievito della trascendenza.

Proprio sul terreno dell'arte, in questa propedeutica al sentimento del sublime, si pongono intimamente sullo stesso piano quelle sfere che le due prime critiche si era disperatamente sforzate di estraniare.

La critica al concetto di *interesse* come eventualmente inerente al Bello cela la stessa oscillazione drammatica della critica al sentimento compiuta sul terreno pratico (ripiegamento sulla trincea del sentimento col sentimento *sui generis* del rispetto). Qui l'interesse — come presentimento dell' utile pratico — e lì il sentimento, scacciati dalla porta, entrano a folate di vento dalla finestra.

Il piacere che da il buono è legato all' interesse; ma il piacere del gusto dovrebbe essere privo d' interesse, almeno in un certo senso; perchè subito dopo incalza che il bello si costituisce come oggetto di un piacere universale. Ora questa universalità del piacere estetico è rappresentata come soggettiva, allo stesso modo come nella pratica sono poste come universalmente soggettive le idee di anima e di Dio.

«È bello ciò che piace universalmente senza concetto». Questa formula abbisogna come la formula tomistica dell' *id quod visum placet*, di una integrazione il cui fulcro di efficacia non può essere assunto tra i consueti concetti critici.

Per quanto Kant si sforzi di spogliare e circoscrivere la sfera di efficacia del giudizio del gusto sentiamo che è lì il gran punto in cui egli tocca quella *cosa in se* che aveva voluto definitivamente collocare in un mondo inarrivabile.

Già la definizione del bello contenuta nel terzo momento dell' *Analitica* («la bellezza è la forma della finalità di un

oggetto in quanto questa vi è partecipe senza la rappresentazione di uno scopo») introduce il concetto di *finalità oggettiva* che pur restando meramente noumenico ci avvia a quella logica dell'oggettività che è fondamento di ogni metafisica.

Mentre la definizione che è contenuta nel quarto momento dell'*Analitica* («il bello è ciò che senza concetto è riconosciuto come oggetto di piacere necessario») estende ancora la sfera di efficacia metafisica del bello aggiungendo all'oggettività, sia pure noumenicamente postulata, anche il carattere di necessità.

Insomma si ricostruisce con fatica ma con decisione la sfera del necessario e dell'universale fuori dalla sintesi *a priori.*

Si va, forse inconsapevolmente, ma irresistibilmente capovolgendo il sistema del trascendentale in quello del trascendente.

L'introduzione dell'idea del Sublime («ciò che è assolutamente grande») denunzia ancora più visibilmente la vocazione metafisica della terza critica, così impegnata com'è nel concetto di *infinito.*

Anche qui Kant tenta la postuma difesa del carattere critico della sua costruzione sforzandosi di voler sopprimere «l'illusione di voler vedere qualche cosa di la dei limiti della sensibilità», attribuendo al sublime quel ruolo negativo che nella *Critica della Ragion pratica* aveva assegnato all'idea di libertà. Ma come la seconda critica supera, ammalgrado gli sforzi della dialettica kantiana, la *negatività* del concetto di libertà nella evasione dello spirito emozionale di chi la medita oltre le barriere dell'antinomia, così il concetto di sublime accende una

sete di trascendenza che tutti i ragionamenti kantiani non riusciranno mai ad estinguere.

Qualche cosa si dilata nella sua coscienza non riuscendo ad essere circoscritta dalla catena delle sue analisi: questo crescendo è segnato dall'introduzione di un altro concetto equivoco ai fini del suo sistema critico: il concetto di *genio*.

Già l'arte come prodotto del genio sfugge alla gabbia del sistema: i due concetti si ricorrono e si confondono in un piano che è fuori di ogni sfera logica,

Proprio in questa trascendenza dell'estetico sul logico si appaga — seppure in forma irregolare — la segreta vocazione religiosa dello spirito kantiano.

XVI

Kantismo di Maritain

Il kantismo lungi dal costituire lo sviluppo metafisico della vocazione kantiana si è limitato al ruolo molto umile di tradurre in prosa il dramma poetico di Kant.

E siccome di tutte le scoperte kantiane la più ovvia era quella dell'*a priori* la filosofia contemporanea ne ha fatto un dogma.

Dell'influenza di questa rarefatta atmosfera filosofica hanno risentito per primo i tentativi di filosofia dell'arte dove il dogma dell'*a priori* trovava un terreno più adatto ai suoi sviluppi.

Infatti l'arte con il suo sentore di creazione induce assai spesso ad irragionevoli analogie con la sintesi *a priori.*

Allo stesso modo con cui la ragione prescriverebbe le leggi alla natura, creando un ordine reale appunto perchè ideale; la poesia e le arti in genere sarebbero creatrici di una nuova ideale realtà che non troverebbe dinnanzi a se neppure quegli stessi limiti che sbarrano il passo alla sintesi *a priori.*

Or mentre nella filosofia speculativa in genere le correnti della scolastica hanno saputo vigorosamente resistere alla dit-

tatura della sintesi *a priori* non così sul terreno della filosofia dell'arte.

Un esempio di queste infiltrazioni kantiane nella filosofia dell'essere ci è fornito dalla costruzione di uno dei neo-scolastici più in vista di oggi; voglio dire Jacques Maritain (1).

Su una scia pericolosa si è posto il tentativo del Maritain nel desiderio di enucleare dalla scolastica pura e semplice una filosofia dell'arte, procedendo da S. Tommaso in avanti attraverso le maturazioni ed integrazioni scolastiche.

Il Maritain crede di poter riassumere ciò che gli scolastici hanno teorizzato dell'arte in generale assumendo che l'arte è prima di tutto di ordine intellettuale e la sua azione consiste nell'imprimere un'idea in una materia.

L'arte risiedendo come *capacità* nell'intelletto dell'artefice, («une certaine *qualité* de cette intelligence») costituisce una forma di attività subiettiva.

Ma l'arte in quanto funzione operativa appartiene pure alla sfera del pratico. come «*abito* dell'intelletto pratico».

Quest'abito è una *virtù* commisurata nell'efficacia operativa, *habitus operativus boni* (*Summa Theol.* I-II, q. 55 a, 3) che comporta una «rectitude infallible», e non potrebbe non comportarla essendo una virtù dell'intelletto pratico.

Data l'intima connessione tra la verità dell'intelletto speculativo, che consiste nel conoscere, e la verità dell'intelletto pratico che consiste nel dirigere in conformità alla verità dell'intelletto, viene a stabilirsi una certa parentela tra la prudenza, come virtù dianoetica, e l'arte.

---

(1) Jacques Maritain. *Art et scolastique.* Paris 1927 (nuova edizione).

La differenza tra *arte* e *prudenza* consisterebbe in ciò: che la prudenza è il precedente dell'azione in genere, mentre l'arte riguarderebbe un tipo specifico di azione, cioè l'*operazione* (costruzione, espressione tecnica, abilità ecc.).

La prudenza opera per il bene di chi agisce, *ad bonum operantis* l'arte *ad bonum operis.*

Fin qui è magistralmente designato il passaggio della sfera della soggettività a quella dell'oggettività.

Il bene è inerente all' opera: è la *forma* dell'opera stessa.

Senonchè quello che non appare chiaro nell'estetica del Maritain è proprio lo sviluppo di questa inerenza del bene nell'opera sotto il particolare rapporto della *capacità* poetica che è sempre — secondo lui — particolare abito e quindi funzione subiettiva,

E questo dissidio è rincrudito da un pericoloso taglio introdotto tra la capacità *ad bonum* dell'artista e l'opera.

L'arte — insiste il M. — non tende per nulla a che l'artista sia buono nella propria azione di uomo, ma tenderebbe piuttosto a che l'opera prodotta abbia in se l'epilogo perfetto del suo dover essere buono.

Insomma l'arte ha un carattere più disinteressato della prudenza in quanto la prudenza fondandosi sulla retta facoltà si lega ad essa, mentre l'arte essendo più esclusivamente intellettuale non si occupa del bene proprio della volontà.

Molto acuta l' analisi del *id quod visum placet* di S. Tommaso da parte del M. in quanto trapassa dal problema funzionale dell'arte a quello specifico della bellezza.

Nella formula tomistica c' è:

« una conoscenza intuitiva » (quod visum).

« una particolare gioia » (placet)

Gioia dell'atto dell'intuire, gioia del conoscere non in senso generico — come penserebbe Aristotile — « ma una gioia che sovrabbonda e deborda da quest'atto a causa dell'oggetto conosciuto ».

« La bellezza è essenzialmente oggetto d'intelligenza » poichè « ciò che conosce nel pieno senso della parola è l'intelletto che solo è aperto all'infinità dell'essere ».

E da questo il M., preoccupato delle inevitabili interferenze da parte dei sensi nel coglimento della bellezza, ricava che l'uomo può gioire della bellezza puramente intellettuale ma sempre passando per quella forma di bene connaturale all'uomo in quanto l'arte lavora su una materia sensibile anche aspirando alla pura gioia dello spirito.

L'arte sarebbe quindi la gioia del paradiso non completamente perduto (1), perchè per un istante restituito dalla pace simultanea dell'intelligenza e del senso.

La posizione è, come si vede, assai equivoca, mirando ed evaporare in un indistinto nostalgico e in una problematica coincidenza di senso e di intelletto che, comunque intesa, non può mai giustificare pienamente nè l'insopprimibile carattere intuitivo dell'arte nè quello formale.

La filosofia del M. qui si approssima alla soluzione, ma non la coglie per la sua confusione speculativa.

Concede troppo allo speculativo con l'intellettualità («la bellezza diletta l'intelligenza in quanto stabilisce una certa eccellenza e proporzione tra l'oggetto e l'intelletto: integrità, proporzione, ordine»); concede troppo, al contempo, al fisico

(1) Lo svolgimento di questo concetto dell'arte come nostalgia dello stato edenico è stata compiuta tra noi da Pietro Maltese. *Alle Fonti della Bellezza.* Palermo 1928.

e al naturale intuito fomentando il senso di gioia come connaturale al sentimento in quanto sentimento.

Qui il *visum* tomistico deve essere reso come un *intuìto* che *placet*, produce piacere, un particolare piacere dell'intuito che trova la verità nell'ordine oggettivo (non già nel generico piacere soggettivo per quanto nato dall'accordo tra intelletto e cosa; ma nell'accordo intrinseco, *a parte obiecti*, cioè nella scoperta da parte dell'intuito di un carattere buono che piace nella cosa).

E tutto questo la critica del presunto edonisno platonico aristotelico ha messo in luce.

Dunque non già piacere come concordanza sintetica di soggetto ed oggetto, ma come ordine intrinseco della cosa.

E se c'è ordine intrinseco *della* cosa, il carattere genericamente intellettuale dell'arte viene a cadere, perchè ogni riconoscimento di concordanza tra soggetto ed oggetto (una buona azione operata, un buon riparo escogitato etc.) dovrebbero essere arte. Mentre arte non sono.

Insomma nell'estetica spiritualistica odierna francese non si è riusciti a liberarsi dai due poli: l'uno mistico quello del Bremond e l'altro intellettualistico quello del Maritain eccedendo ora in un senso ora nell'altro.

E il Maritain stesso pare non sospetti che i passi da lui citati non possono servirgli a nulla dal suo punto di vista, ma giovano piuttosto ad una soluzione oggettivistica dell'arte.

Presso gli antichi, egli nota, la funzione essenziale della bellezza è caratterizzata da una certa illuminazione.

I due passi di S. Tommaso sono ricavati: uno dal *Comm. in lib. de Div. Nom.* lect. VI e l'altro dal *Comm. in Psalmos*, Ps. XXV, 5.

« Claritas est de ratione pulchritudinis ».

« Lux pulchrificat quia sine luce omnia sunt turpia ».

Or qui è evidente il carattere intellettuale della bellezza (a parte il fatto che le definizioni tomistiche possono non avere una funzione estetica ma meramente conoscitiva). E ciò si opporrebbe all'altra posizione dell'estetica platonico-agostiniana secondo cui la bellezza sarebbe qualità oggettiva: *splendor veri* (i platonici), *splendor ordinis* (Agostino).

Ora il concetto *splendor formæ* di Tommaso concilia veramente questa opposizione?

Allo stato in cui il M. pone la quistione non pare. Perchè non è ancora abbastanza chiaro se egli acceda al carattere puramente oggettivo di questo *splendor* che rivela la *forma* fuori della mediazione intellettiva.

Il M. insiste sempre sul concetto « che ogni ordine e ogni proporzione è opera dell'intelligenza » (qui c'è lo zampino di Kant!) nè è corretto dal fatto che il coglimento di quest'ordine sia chiarito da quello che egli enuncia come « una figurazione dell'intelletto su una materia intelligentemente disposta ». Qui comincia, a mio vedere, a pericolare tutto l'organismo oggettivistico; e ad insinuarsi il veleno della filosofia moderna che è stata incapace di spiegare il problema dell'arte riducendolo o a una funzione prelogica (cadendo nel misticismo estetico); o a una funzione logica (rendendo impossibile un vero e proprio problema dell'arte). «La bellezza appartiene — insiste il M. — all'ordine *trascendentale* e metafisico ». Ecco due termini pericolosissimi.

Il trascendentale è una scoperta kantiana. Il metafisico venuto dietro al trascendentale non completa nulla.

Sfugge ogni possibilità di oggettivare il bello come qua-

lità delle cose (deiformità dell' ordine naturale), e si perde subito il contatto tra l'arte e l'essere (contatto fondamentale ad una intelligenza realistica del problema dell' arte).

Ma l' insistenza kantiana del Maritain appare più chiara quando egli vuol formulare e trasferire il problema sul terreno del giudizio. « La perfezione della virtù d' arte consiste per S. Tommaso nell'atto del giudizio ».

« Perfectio artis consistit in judicando » (*Summa theol.* II. II. q. 47 a. 8). Ma qui, evidentemente, S. Tommaso non parla dell'atto operativo dell'arte sibbene del giudizio sull' opera d'arte; giudizio che non è scaturito dall'attività artistica.

Comunque questo rifugio nel trascendentale è assai pericoloso e sbocca infatti nella predilezione del M. per quelle moderne forme d'arte eccentriche e, usiamo la parola, contemporanea *razionalistiche.*

Il ragionamento del M. diventa artifizioso ancora più nello sforzo di voler fondere questi elementi divergenti.

Ciò che chiediamo all'artista, egli dice, non è che la rappresentazione sia esattamente conforme a una realtà data, ma che dagli elementi materiali della bellezza dell' opera si sprigioni sovrana ed intera la chiarezza di una forma; di una forma e quindi «de quelque vérité». Ma se la gioia della bell'opera è prodotta da *qualche verità* essa non proviene dalla verità dell'*imitazione come riproduzione delle cose*; essa è invece determinata dalla perfezione con la quale l'opera esprime e manifesta la forma, nel senso metafisico di questa parola, essa è prodotta dalla verità dell' imitazione come manifestazione di una forma. Ecco il *formale* dell'imitazione nell'arte: la manifestazione o l'espressione, convenevolmente proporzionata, di qualche principio segreto di intelligibilità.

Le contraddizioni in cui si involge la teorica del M. nascono dalla sua posizione arbitraria di fronte alla metafisica scolastica e realistica. Il primo fondamento minato dal trascendentale è quello che riguarda il senso della verità dell' arte. Se la verità è *aequatio intellectus et rei* il dire che la realtà oggettiva delle rappresentazioni non è quella su cui poggia e da cui si muove l'artista è un affermare che l'atto poetico è atto non più intellettuale ma di altro genere.

Il primo canone di una dottrina realistica dell'arte non può non essere se non quello che afferma essere la bellezza una *qualità* delle cose *(splendor veri).*

Ma intanto il M. viene a ricavare che malgrado la *gioia della bella opera* venga da «quelque vérité» «elle ne vient par de la vérité de *l'imitation comme reproduction des choses,* elle vient de la perfection avec laquelle l'oeuvre exprime ou manifeste la forme en sens mèthaphisique de ce mot» (pag. 97).

Insomma bello è il *modo* dell' intuito intellettuale di qua di un suo qualsiasi rapporto di equazione con la qualità delle cose. Bella è la creazione dell'intelletto del singolo come sintesi *a priori.* Perchè negato che esista la sfera del bello oggettivo si ricade in quella che i neo-hegeliani d' Italia chiamano *sintesi a priori estetica.*

Infatti le conseguenze che ricava il M. sono ben esplicite: «la vérité de l' imitation (est) manifestation d'une forme» (ib.).

Ora la presunta universalità del formale non può riposare — scolasticamente parlando — su un senso diverso della verità di quello che la scolastica postula.

Maritain ha compiuto un innesto pericoloso di Kant e

di S. Tommaso non accorgendosi che la stessa estetica kantiana, cela, come abbiamo visto, un gran principio di negazione di quel *trascendentale* il cui uso non può e non deve varcare i campi della logica per invadere quelli della metafisica.

L'arte — conchiude il M. «demeure donc essentialment fabricateur et créateur..... il est faculté de produire..... une créature nouvelle, un être original..... Cette creature nouvelle est le fruit d'une mariage spirituel qui unit l'activité de l'artiste à la passivité d'un matière donnée. De là provient en l'artiste le sentiment de sa dignité..... il est associé de Dieu dans le facture des belles oeuvres.....» (pag. 103 e *passim*).

XVII

L'estetica della creazione

La dottrina estetica del Maritain va nettamente superata nel pericoloso principio della creazione come determinazione del puro; perchè accettando che lo spirito umano possa creare qualche cosa e caretterizzando la cosa creata con l'esclusione di ogni elemento empirico (ciò che importerebbe il *puro*) si ricostruirebbe in sede estetica quella sintesi *a priori* che si è creduto di debellare in sede teoretica.

L'estetica di Maritain non ha avuto il coraggio di muovere da quell'oggetto che è il *terminus a quo* e quello *ad quem* di ogni filosofia dell'essere contrapposta ad una filosofia del pensare.

Il nostro sforzo deve consistere nel rettificare le ambigue posizioni di questa estetica riportandola a quel senso di oggettività da cui essa, storicamente, come abbiamo veduto, aveva preso le mosse.

Tanto più che le moderne filosofie dell'arte incapaci di riaffrontare il problema del giudizio estetico, che sarebbe l'unico legame del logico con il poetico, mirano tutte a trasferire il processo dell'arte sul piano mistico.

Kant ha assorbito l'atto poetico nell'atto logico. Ed ecco un'oscura reazione lo proietta tutto nel campo prelogico, mentre

i kantiani più vicini al maestro come lo Schiller lo travasavano nell'atto etico.

È allora accaduto che la stessa interpretazione del pensiero estetico antico ha preso le mosse dal presunto innatismo di Platone, non tenendo conto che non c'è Platone senza integrazione di Aristotile e non si capisce Aristotile senza la teorica generale dell'*aistesis*.

Estetico, infatti, secondo il significato aristotelico non significa altro che sensibile. Il problema della sensibilità mette così un argine all'innatismo e quindi al puro soggettivo supposto in Platone.

Noi non caviamo dal nostro fondo, come una copia velata di polvere, la nozione; noi la riceviamo dall'esterno. Conoscere è accordare questa nostra attività all'ordine delle cose.

Il problema della bellezza assume quindi due aspetti: o la bellezza è il sistema dell'accordo, il compimento cioè della sintesi conoscitiva; o la bellezza è la forma con cui esprimiamo quest'accordo.

Essa è dunque intuizione o linguaggio.

La prima definizione della bellezza assorbe il problema estetico in quello filosofico vero e proprio, mentre la seconda avvalora più che inizia la gloriosa tradizione della rettorica come scienza e come arte del dire. La considerazione del linguaggio o mezzo espressivo come un dato oggettivo di una disciplina non era se non la condanna di quell'istinto idealistico che doveva considerare l'espressione come una produzione del soggetto e nell'ambito e limite del soggetto intelligente.

Espressione è l'atto che si accompagna ad ogni realtà soggettiva ed il linguaggio non è il mezzo circostante ed il comune patrimonio dei soggetti, ma quel tanto di sensibile

che, caratterizzando il processo del singolo soggetto, permette una approssimativa comunicazione con i soggetti possibili.

Il linguaggio è insomma una perenne creazione di quell'atto originale ed originario che è il soggetto. Tutte le estetiche a fondo idealistico non hanno avuto in fondo che l'esigenza di distruggere la rettorica come scienza del linguaggio, perchè attraverso la rettorica si distruggeva il principio della pura oggettività separata.

La storia dell'estetica infatti coincide esattissimamente con la storia dell' idealismo in questo che è il principio di ricerca della soggettività.

Bisogna andare oltre al pregiudizio della mimesi come riproduzione di un ordine già dato fuori del soggetto e riportare il problema del bello nella sede dell' espressione il cui punto di origine è inoppugnabilmente soggettivo.

L'estetica diventa quindi non semplicemente un capitolo della logica, ma si identifica col processo dello spirito creatore in atto: diventa filosofia.

Questo è il motivo fondamentale della terza critica di Kant.

Giudicando ci esprimiamo: il giudizio è materia e forma, la sua materia è il sensibile, cioè il dato dell'intuizione, e la sua forma è l'intelligibile. Il bello come attribuito dell'espressione non è l'aspetto sensibile di una forma logica. È, come si vede, la traduzione più raffinata e più coerente di tutto il processo dell'arte intesa come allegoria ed è allo stesso tempo la preparazione di quell' idealismo romantico che doveva poi rimanere indeciso a fare o della filosofia un'arte o dell'arte una filosofia.

Lo stesso Gioberti (1), che tante riserve ebbe a fare sulla estetica di Kant, è ancora fermo a Kant, in quella che è la base del suo sistema: cioè il principio della deduzione delle categorie del Bello dalla suprema categoria dell'Intelletto.

Gioberti si domanda che cosa sia la storia: la storia è « il vero (che) scendendo dalla ragione sovrasensibile apparisce fra gli uomini e si incarna nelle loro operazioni (2).

La storia in quanto forza che realizza l'universalità dell'intelligibile nella individualità viva del sensibile è il Bello.

Il vero è l'entità delle cose in quanto è appreso dall'intelletto, ma non basta; questa entità ha bisogno di esistere, ha bisogno di una personalità propria, deve non essere più semplice cognizione, « cosa morta ».

Questo è il Bello, « la vita per cui l'idea specifica esce dal giro delle mere intellezioni».

Parrebbe che il giobertismo fosse destinato a rimaner circoscritto nell'ambito di una formula dialettica di natura puramente logica sul tipo della formula fichtiana.

Ma Gioberti quando ha costruito la formula ideale (l'Ente crea l'esistente) ha introdotto il principio della rivelazione con cui l'ente comunica all'esistente da sè distinto il valore della sua intelligibilità.

L'idealismo giobertiano è veramente un idealismo rovesciato e capovolto: mentre l'idealismo tedesco muove dall'io

---

(1) Vedi Gioberti, *Del buono, del bello* (Edizione F. Le Monnier) Firenze 1897, pagg. 424 e ss.

(2) Op. cit. pag. 385-86 e *passim.*

come forma della soggettività per ricavarne il mondo o l'oggetto, il sistema di deduzione giobertiano muove dall'Ente che è il puro oggetto intelligibile per ricavarne l'esistente, che è la serie dei soggetti sensienti e reciprocamente sensibili.

Ma se la formula ideale dovesse esaurirsi in quest'atto di creatività dell'ente, non si sarebbe ancora usciti da una concezione logico-dogmatica dell'essere; la seconda parte della formola (l'esistente ritorna all'Ente) conclude il ciclo della Rivelazione come storia in un sistema etico e dialettico.

La distinzione dei due termini (essenza ed esistenza) se fosse limitata alla prima parte della formula sarebbe meramente logica; ma la introduzione di un concetto diverso, cioè del concetto di movimento o azione spirituale della seconda parte la traduce in un campo etico.

Gioberti ha compiuto quello che l'idealismo kantiano non poteva compiere: una vera e propria distinzione dell'attività teoretica e creatrice dall'attività etica e religiosa, distinzione al cui solo lume è possibile una sintesi dialettica come inerenza ed azione di contrari. Ha riaffermato un dualismo vero e proprio uscendo fuori dall'ambito meramente logico che è idenficatore sostanziale dei suoi termini, affiancandosi alla rinascenza spiritualistica del Rosmini.

Ma ogni idealismo, per quanto capovolto, è sempre un idealismo; e il suo principale pericolo consiste nella tendenza interna all'indistinzione. Tendenza tanto più incalzante quanto più ci allontaniamo dall'atto logico in cui le distinzioni sono frequenti anche quando i due termini della distinzione designino lo stesso fatto (in questo senso la formula fichtiana e quella giobertiana conducono alla stessa conclusione).

Dove lo schema logico si rende sbiadito, quivi il pericolo mistico si fa più invadente.

Anche partendo dall' *aistesis* aristotelica, il primo bivio che si incontra finisce col portare i due viottoli allo stesso punto.

Posta la sensibilità come dato di un'analisi puramente trascendentale, o si accede ad una teorica dei momenti dello spirito, sul tipo di quella ricavata dal Vico addomesticato da Croce (e si ha allora l'estetica del prelogico); o ci si tuffa nel primitivo organico dello slancio, del moto vitale, del giuoco (e si ha allora l'estetica del *selvaggio* di Shelley, quella del «fanciullino» leopardiano ripresa dal Pascoli, quella di Bergson, quella di Alain, quella di Ribot, quella del Tilgher ecc.).

Tutte le estetiche monistiche finiscono per essere delle estetiche mistiche.

Or non è nostra intenzione fermarci in questo libro — che è decisamente teorico — all' esame di queste correnti mistiche dell'estetica se non per quel tanto che importi il porle come un limite alla nostra ricerca; ecco perchè designato il loro carattere generale ritorniamo alla nostra ricerca costruttiva.

Pure sentiamo il bisogno di avvertire come in questo coro di estetiche monistiche c'è stato il tentativo di conciliare il dualismo dell'atto filosofico in generale con l'autonomia del processo dell'arte.

Questo tentativo è quello di G. A. Cesareo costruttore di una teoria dell'*arte come creazione*.

Il tentativo del Cesareo ha avuto la sua prima formula-

zione nel 1912 (1) e la sua stesura organica nel 1919 (2); precede nel tempo, dunque, la formulazione creazionistica del Maritain.

Il Cesareo, come il Maritain, non affronta il problema della creazione sul terreno psicologico dove le difficoltà di cogliere il momento della liberazione della fantasia sarebbero pressocchè insormontabili. Egli muove dalla *forma* lasciando impregiudicato il reale in sè. E la sua prima preoccupazione è quella di scagionarsi dall'accusa di idealismo.

Tracciamo rapidamente le linee generali di questo sistema.

L'arte differisce — pensa il Cesareo — da ogni maniera di conoscere perchè il carattere dell'opera d'arte è la libertà mentre il carattere della conoscenza è la necessità.

Stabiliti che siano i tipi fondamentali dell'attività del nostro spirito, il Cesareo chiamerà *conoscitiva* e *teoretica* la fase in cui l'uomo coordina gli oggetti secondo i rapporti di esistenzialità, di successione, di simiglianza etc: *volontaria* e *pratica* quella in cui vorrà appropiarsi della realtà che gli piace per distruggere quella che non gli piace; e finalmente *creatrice* ed *estetica* quella trascendente la teoreticità e la praticità in forza della proiezione che essa compie di una realtà nuova e *sui generis*.

Però bisogna avvertire che il rapporto tra teorico, pratico ed estetico non è un rapporto di gradi o di funzioni dialettiche, perchè il Cesareo non si allontana mai dal principio dell'unità intrinseca dell'intelletto accostandosi più ad

---

(1) G. A. Cesareo. *L'arte creatrice* (in *Nuova Antologia* Roma 16 Aprile 1912).

(2) G. A. Cesareo. *Saggio sull'arte creatrice* (Bologna 1919).

una vera e propria dottrina delle *facoltà* che a quella dei *momenti* di origine idealistica.

Infatti il Cesareo è arrivato alla formulazione di questa dottrina da alcune sue esperienze positivistiche e realistiche anteriori al 1912.

Ecco perchè il punto più delicato della sua estetica è quello in cui deve sbarazzarsi del problema psicologico della creazione.

Posto che lo strumento della teoreticità sia il pensiero, e che quello della praticità sia la moralità, quale sarà lo strumento della facoltà creatrice? Indubbiamente la fantasia.

Ma per poter stabilire in modo perentorio che la fantasia non partecipi nè della ragione pura nè della ragion pratica, c'è bisogno di stabilire che l'arte non sia un momento del processo della ragione *che conosce.*

E il punto precipuo contro cui punta è quello della sintesi *a priori* come quello in cui la ragione viene posta come determinatrice e quindi creatrice delle proprie forme. La ragione discorsiva non fa che subire un ordine oggettivo e riesprimerlo nel giudizio (1).

L'arte, abolendo il limite che la realtà segna al pensiero, è libertà, mentre la conoscenza è necessità.

---

(1) Lumeggiando nel Cap. *Arte e filosofia* quello che il termine creazione significhi nell'idealismo assoluto il C. viene fuori con una affermazione di carattere decisivo: "L'esistenza d'un mondo fuori allo spirito è la necessaria condizione per l'indipendenza dell'arte come creazione„. Da questa sua posizione ant-idealistica nasce il suo antiromanticismo, così come il romanticismo è nato da alcuni postulati idealistici.

Stabilita che sia l'autonomia dell'arte di fronte alle altre attività dello spirito, il Cesareo possa ad unificare il processo ed a caratterizzarlo. Il primo problema che gli si presenta è quello del rapporto tra *forma* e *contenuto*.

I pregiudizi riguardanti questa supposta dualità nell'opera d'arte nascono da una interpretazione meccanica che riduce il fatto estetico ad un fatto dell'attività un po' tra il pratico ed un po' tra il teoretico. Ma stabilita che sia l'attività creatrice come fatto assolutamente apratico ed ateoretico, la vecchia distinzione non ha più diritto di esistere. La forma non è più allora l'espressione comunicativa del pensiero, diventa invece la sintesi creativa e l'ispirazione fondamentale.

«Ciò posto, la forma non si distingue più dal contenuto; una creazione, dalle determinazione fisiche, psichiche, intellettuali, volontarie, di cui si compone; tutto questo è prodotto e assorbito nell'unità ideale della creazione». (pag. 23).

Una revisione generale dei valori onde si individualizzano le diverse funzioni del nostro spirito ci metterebbe in grado di accorgerci come ciascuna funzione assuma storicamente e teoricamente un elemento specifico che cerchi di popolarizzarla verso un suo assoluto.

E in questa gerarchia di valori ogni disciplina dello spirito tende quasi per forza d'inerzia ad esclusivizzarsi.

La filosofia, ad esempio, si polarizza verso la verità, la morale verso il bene, la economia verso l'utilità, la storia verso il fatto, o la ragione del fatto (filosofia della storia); il diritto verso la legge etc.

Quello che è strano è questo come l'arte non abbia (almeno nella sua revisione sistematica) stabilito in modo perentorio il suo oggetto.

Lo stesso concetto di bellezza oscilla dal teorico al pratico in guisa tale che non si riesca a costituirlo come oggetto specifico della fantasia almeno che non si ottenga di limitarne specificamente il significato puramente estetico.

Certo, pensa il Cesareo, a nessuno verrà in capo di valutare un sistema filosofico al lume della bellezza, nè un costrutto economico al lume della bontà.

Ad ogni facoltà dello spirito corrisponde un particolare oggetto.

Il Cesareo reagisce così energicamente all'identificazione romantica di vero, di buono e di bello.

« Gli incitamenti alla creazione sono dati dalla fantasia... » ma « la volontà di creare non può imporre alla fantasia dei compromessi pratici ».

« L'ispirazione è già arte, e non è ancora arte; perchè sia arte concreta occorre che si voglia come realtà naturale. Così l'artista ricompone nella sua opera l'unità dello spirito, conoscenza, volontà, fantasia, ma sostituendo il frammentario ed il caduco dell'intuizione con il perfetto e l'eterno della creazione» (op. cit. pag. 52).

La fantasia è se stessa.

Fin qui il processo della transitoria disintegrazione della fantasia nel momento dell'arte non ci appare preciso, la seconda parte del saggio sull'arte creatrice è dedicata invece a lumeggiare questo processo ed a guardarlo nella sua retrospettiva.

Come opera la fantasia? E prima ancora: qual'è la funzione della fantasia.

Qui il Cesareo, staccandosi dalle forme consuete di clas-

sificazione, cerca il cogliere quello che di caratteristico c' è nel processo fantastico in rapporto alla ispirazione.

Stabilisce prima i limiti d'individuazione del processo: la fantasia non è riproduttrice nè di sensazioni, nè di percezioni, nè d'immagini, nè di concetti perchè non è memoria; non è principio attivo di conoscenza, perchè oltrepassa i limiti dell'esperienza; non è attività pratica perchè non mira ad alcuna forma di utile.

Quello che sorprende — dice il Cesareo — è il fatto che si sia tanto aspettato a distinguere la fantasia come attività indipendente, mentre noi abbiamo ad ogni piè sospinto la riprova di questo fatto.

Il Cesareo afferma che « l'artista è un artista, non perchè abbia potenza visiva, auditiva o passionale maggiore degli altri ma perchè ha la volontà di creare, cioè la fantasia ».

Or questa volontà di creare non essendo la generica volontà che determina l' atto pratico ci avvisa di una sua origine di natura super-normale e ci evita di incorrere nell'assorbimento dell' atto poetico nell' atto logico.

Ed è questo uno dei meriti dell' estetica del Cesareo di aver avvertito in un clima filosofico tutto pregno di pregiudizi sul carattere di *inferiorità* ed *immaturità* dell' arte (infatti l' estetica moderna è stata in massima parte costruita da frigidi ragionatori incapaci di considerare l'arte da un intrinseco punto di vista di esperienza personale) il suo carattere di eccezionalità e di compiutezza ideale.

Compiutezza ideale cui il Cesareo non mai perduto fede perchè la distinzione che egli ha posto delle tre facoltà non esclude ma anzi corrobora la presenza dei dati teoretici e pratici nell'opera d'arte, ma non già nell'opera d'arte colta nel

momento del suo sorgere, starei per dire del suo *balenare*, ma nell'opera d'arte già compiuta.

Insomma quei due momenti che noi abbiamo messo in evidenza nella teorica di S. Tommaso *(ars a corde artificis-ars artificiatorum ab arte)* sono utilizzati in pieno per distinguere il carattere inconfondibile del poetico come specifica facoltà creatrice, dall'opera d'arte già eseguita ed espressa in cui si rifondono e pullulano gli elementi caratteristici delle altre attività spirituali.

Ma l'arte non è *tutta* l'opera d'arte.

Nell'opera d'arte tu ritrovi lo schema logico e lo schema pratico trasfigurati da una specifica finalità.

Che cosa è dunque la bellezza in questo sistema che guarda al fatto dell'arte di qua della logica, non già perchè l'arte non abbia logica, ma perchè ha una logica propria? La logica di Dante che nell'*Inferno* ci presenta gli spiriti che possono essere visti, uditi, abbracciati e financo battuti; la logica di Leopardi che mette in mano alla donzelletta «un mazzolin di rose e di viole»; la logica di Raffaello che dipinge Adamo con una zappa di ferro. Non è essa una categoria concettuale, nè un valore pratico ed economico in senso generico. Un poeta che metta in carta per benino ciò gli passa dentro «non produrrà che una lista di notazioni sentimentali, ovvie, slegate senza alcuna armonia e senz'alcuna bellezza. Soltanto quand'egli si sarà sottratto a se stesso, e ricomporrà liberamente nella fantasia quel suo stato d'animo trasfigurato, arricchito, corretto, divenuto, da estraneo, sottoposto alla legge ideale che gli fu data, quando in fine avrà ricavato la pura armonia del caratteristico allora, ma allora soltanto, egli otterrà quella realtà superiore che si chiama arte» (pag. 69).

Da ciò il *caratteristico* dell'arte in contraposto al carattere della conoscenza.

E mentre il carattere della conoscenza rimane sotto il giogo della necessità, il caratteristico dell'arte, trascendendo conoscenza e volontà, si determina in se stesso come sintesi e come coerenza.

« Ogni conoscenza esige una sintesi. La conoscenza è, infatti, una aggregazione di sensazioni attuali o dedotte; e l'atto mentale, onde si compie l'aggregazione, si chiama sintesi. Noi non possiamo niente rappresentarci come aggregato nell'oggetto se non è aggregato nell'intelletto; ma d'altra parte niente può aggregare l'intelletto, se la sensazione non gli fornisce il dato come esistente nell'oggetto.

Le sensazioni sono dunque la materia della sintesi conoscitiva, la sintesi è la stessa funziune teoretica » pag. 77).

Dalla premessa kantiana della libertà della conoscenza, scaturisce che le sensazioni della sintesi intuitiva, quanto quelle della sintesi logica, abbiano non tanto coerenza quanto coesione.

La categoria specifica della creazione artistica sarebbe la creazione.

Che cosa sia le coerenza non può dirsi rimanendo a dei rapporti di esistenzialità. La coerenza dell'arte può anche corrispondere ad una incoerenza logica o morale; non è l'intelletto o la volontà che devono determinarla; è solamente la fantasia che, di la da ogni necessità conoscitiva, organizza in sintesi gli elementi emersi dalla creazione, determinando una unità immutabile, armoniosa e vivente.

« La coerenza estetica, infatti, è la reintegrazione dell'unità della forma, che crea per se e annulla in se tutte le singole immagini: l'incoerenza estetica è la disintegrazione

dell'unica unità in elementi slegati, arbitrarii. Le rappresentazioni dell'arte non sono casuali, incoerenti e schematiche, come quella della conoscenza, ma coerenti e immutabili, ordinate in un sistema perfetto, tali che si rifrangono a vicenda e concorrono insieme al risultato supremo, la vita dell'individuale » (pag. 89).

Da ciò sorge che è vano cercare in questa costruzione estetica la bellezza come categoria tanto storica quanto psicologica.

Il concetto del bello è un concetto superfluo quando non sia addirittura tautologico col concetto di coerenza.

In arte non c'è nè bello nè brutto.

Questo disinteresse dell'arte in rapporto alle determinazioni razionali di bello e di brutto, fa riscontro con la libertà del cosidetto piacere estetico di fronte all'opposizione teorico-pratica tra piacere e dolore.

Il piacere estetico, che è l'unico piacere veramente libero, non accompagnato cioè da antecedeni passionali od emozionali o inquadrato nei limiti della sintesi conoscitiva, o determinato da reagenti economici o morali, accompagna necessariamente ogni produzione o riproduzione del fatto dell'arte, cosicchè la pietà o il dolore che possa suscitare una melodia di Bellini, la Niobe, il gruppo d' Ercole e Lica, sono traviamenti dell' intuito artistico che si ferma ai segni meccanici che richiamano elementi emozionali e quindi eterogenei all' arte, piuttosto che immergersi nell'armonia della creazione in se e per se.

L'arte comincia là dove la conoscenza finisce.

Quando l'artista conosce la realtà, vede sorgerle dietro una realtà nuova ed assolutamente indipendente dalla

realtà sensibile. Il paesista che si illude di copiare la realtà, riproduce, in fondo, questa nuova realtà che alla sua insaputa sommerge il paesaggio naturale.

La realtà sensibile che agisce in maniera su per giù analoga su gli uomini comuni determina nel soggetto-artista l'inizio di un procedimento caratteristico: è un momento assai simile all'ispirazione, il cui modo di determinarsi sfugge ad ogni ricerca razionale.

Non appena l'impressione sia stata appresa dai sensi essa è già dominio assoluto della fantasia, ma non è già più se stessa; ora è una cosa nuova, fuori di ogni contingenza, fremente di una sua propria molteplicità virtuale e necessaria, nucleo di creazione ed anticipazione di forma. Ell'è una sintesi, non di dati antecedenti, ma di rappresentazioni ulteriori, le quali scaturiranno da essa e ne conserveranno il ritmo iniziale; le quali saranno però necessarie e non casuali, compiute e non frammentarie, corenti e non soltanto aderenti, eterne e non provvisorie, le quali sorgono innumerevoli dalla sintesi originaria e continuamente s'annullano in lei, poichè la loro vita è la vita di lei: ne sono prodotti e la prodocono a un tempo.

L'arte è forma che crea il suo contenuto ideale; ed è contenuto ideale che si dissolve in una forma nuova ed impreveduta.

«L'artista vede; vede cioè la sua nuova realtà» (pag. 88).

Così come la realtà conosciuta è una unità, la realtà creata dall'artista si presenta al critico come unità impermeabile. Ciò non per tanto perchè dall'ispirazione si arrivi all' opera d'arte, bisogna che il processo si sviluppi in determinati momenti. Momenti non più nel senso di fasi psicologiche,

perchè sarebbe ben difficile stabilire dove finisca l'ispirazione e sorgano gli elementi della creazione e dove questi momenti si facciano sistema integrale già pronto all'espressione comunicativa.

Il momento dell'ispirazicne sarebbe l'oscuro fiuire degli elementi della realtà, disorganizzati da ogni necessità conoscitiva, nel momento in cui si sommergono nel fiume rinnovellatore della creazione per diventare elementi della creazione.

Prima però che questi elementi diventino unità sintetica, cioè creazione totale, nell'atto di esser resa comunicabile attraverso la parola, il suono, il colore, la linea ecc. interviene la volontà dell'artista la quale si determina positivamente o negativamente per la sua attuazione. E, quando voglia, la inserisce nel ritmo della storia; quello che era fuori dello spazio e del tempo diventa volontà pratica di esprimere nel suono, nella parola, nel marmo, l'unità estetica che egli ha creato.

L'artista s'affisa con la fantasia nelle rare, ma suggestive, determinazioni del primo momento, e interrogandole bene, riesce a scoprire i rapporti segreti, la necessità che le stringe la legge a cui sottostanno: e poco a poco il nucleo iniziale si va chiarendo, determinando, compiendo con elementi, spontanei, generati da esso, anche linee, colori, suoni, organismi verbali in tutto conformi alla sintesi, la quale realizza il suo stesso principio nell'infinità variata dell'analisi. Allora immagini nuove, figurazioni imprevedute, idee, sentimenti, passioni, tutto un mondo ricco, animato, più reale della realtà, si spazia sotto gli occhi estatici del poeta; il quale ha sì voluto quel mondo, ma l'ha voluto quale esso si vuole: libero, chiaro, coerente, infinito.

Quand'egli ha elaborato l'opera sua, senza distrarsi un istante, senza lasciarsi sorprendere da alcuno scrupolo nè intellettuale, nè utilitario, nè morale, nè d'altra natura; quand'egli è divenuto agni sua frase, ogni sua immagine, ogni suo personaggio, trasmutandosi continuamente e restando sempre se stesso, cioè la sua fantasia; quando la sua sorte di delirio chiaroveggente sarà terminata egli contemplerà tutta intera l'opera sua, ormai scritta o dipinta, ecco che, col rapimento della nuova realtà alla quale ha dato esistenza, un acre rimorso lo punge.

Egli paragona ciò che ha espresso a ciò che voleva esprimere, la sua forma interiore che gli pare infinita col quaderno o un pezzo di carta o col pezzo di tela in cui ha cercato di significarla; e il cuore gli trema di sconforto o di irrequietudine.

E torna all'opera sua, varia, aggiunge, corregge, non è mai sazio di riguardarla e di ritoccarla, affinchè cessa, stanco dalla assidua fatica, ma non mai persuaso di averla condotta a perfezione. Che cosa è questo?

L'infinito dell'arte, passando nel segno fisico, può parere ridotto ad un finito, cosa tra le cose; e il creatore se ne rammarica.

Ma la presenza di questo stesso strazio è una vera e propria sete di infinito?

Un lievito di trascendenza religiosa?

Che nel fondo dell'estetica del Cesareo vibri e si gonfi questo seme della trascendenza è comprovato dal fatto che egli in questi ultimi anni abbia cercato in parte di chiarire, in parte di rettificare il fondamento così deliberatamente autonomistico dell'attività poetica.

E queste integrazioni sistematiche (1) più gli appaiono sollecitanti quanto più egli scopre un' intima analogia tra l'atto poetico e quello religioso.

Dio creando l'uomo a sua immagine e simiglianza gli ispirò l'ardore della verità, la fiamma dell'essere, e l'anelito della bellezza. L'opera d'arte nasce dalla comunione tra l'idea divina del bello *che è nelle cose* e la divina facoltà di creare che fu largita all'uomo da Dio.

Il processo della fantasia creatice è analogo al processo dello Spirito Creatore sovrano.

«In questo senso stimo che ella abbia ragione, caro Mignosi, deducendo che *creare* vuol dire *fare come qualche cosa.* Ecco perchè e come, l'artista, può ispirarsi alla natura senza punto imitarla, anzi liberandosi dalle sue frammentarie e fugaci apparenze, staccandosi volontariamente dalla vita di relazione, dimenticando le sue rappresentazioni... per chiudere in una forma finita l' infinito che si agita in lui » (pag. 4).

Come si vede gli elementi che concorrono alla formazione della teoria del Cesareo pur parendo molteplici, in fondo tradiscono l'unica fonte di origine che è quella platonica attraverso la rettificazione agostiniana.

Il succo di quest'estetica è il seguente: non c'è arte senza capacità creativa, la capacità creativa è assolutamente libera, l'atto assoluto di creazione è quello di Dio che trae ex nihilo;

---

(1) G. A. Cesareo *Le due creazioni* (in *La Tradizione* vol. IV fasc. I 1931).

Il C. muovendo dal capitolo *Coscienza e trascendenza* del I volume dei miei *Scritti filosofici* si propone di affrontare il problema dei rapporti tra arte e religione.

Dio facendo l'uomo a se simile gli conferì in forma limitata questa capacita creativa; glie la conferì in forma limitata seppure analoga perchè l'arte costituisse per lui uno stimolo di tendenza all'infinito mai esaurito nell'effettualità dell'opera compiuta; ma l'opera d'arte suppone sempre dinnanzi a se il modello oggettivo della realtà creata da Dio (suppone quindi una fase successiva all'atto creatore *a parte artificis* che è atto di rapporto conoscitivo); suppone altresì sempre successivamente all'atto libero e gratuito della creazione una tendenza all'infinito in atto (cioè una profonda aspirazione pratica alla perfezione del Sommo Bene).

Così si ricostituisce l'unità dell'intelletto umano nell'intima connessione dei due momenti (il creativo e libero come fase ispirativa; il logico e pratico come giudizio finale).

Accanto alla teorica del Cesareo vanno ricordati i due più recenti tentativi di ricostruire il processo poetico al lume di questa sovrana convergenza religiosa che è la misura all'infinito della capacità creativa: quello di G. A. Borgese e quello di Lionello Venturi.

Il Borgese (1), pur non sapendosi staccare del pregiudizio dell'origine subiettiva e lirica dell'atto ispirativo *(ars a corde artificis)* che costituirebbe il momento letteralmente *estetico* e quindi *figurativo* dell'arte, si accorge che ancora arte non c'è se questa intuizione personale non si è tradotta in un vero e proprio *universale poetico*; non si è spogliata, cioè, di tutte le determinazioni e parentele col modello della figurazione. Quest'atto di purificazione ideale che egli designa col

---

(1) G. A. Borgese. *Figurazione e trasfigurazione* (in *Fiera Letteraria*. Milano 16-23-V-1926).

nome di *trasfigurazione* è come il tradurre un sogno in una realtà universale e quindi commisurata sulla base dell'effabilità e della socialità. La natura (fase figurativa) è male; l'idea (fase trasfigurativa) è bene. L'essenza della poesia è in questa convergenza al Bene, cioè in questo platonico spogliarsi dalla *doxa* in vista di una *doxa-ortè*.

La disciplina dell'arte non deve più essere impropriamente chiamata *estetica*, ma *poetica* (1).

Poetica nel senso di creatrice di un vasto impulso di redenzione cosmica: «l'arte è collaboratrice alla creazione e redenzione dell'universo» (pag. 115).

Queste tendenze platoniche da noi sottolineate abbondantemente tanto nell'estica antica quanto in quella moderna hanno avuto il loro sbocco in una decisa vocazione dell'estetica contemporanea a risolvere il problema estetico come problema intrinsecamente religioso e il più insigne tentativo è stato quello notissimo del Bremond.

Sulla scorta del Bremond si mette il nostro Lionello Venturi (2) allorquando considera l'arte come un colloquio tra l'uomo e Dio, e quindi come una forma più pura ed ideale di preghiera.

Il processo della creazione è per lui simile al momento dell'estasi in cui viene raggiunto fuori della mediazione logica e pratica quell'*universale* che non ci può dare nè la ragione, nè, tanto meno, il senso.

---

(1) G. A. Borgese. *Promessa di una poetica.* (in *La Tradizione.* Vol. IV. fasc. III-IV-1931).

(2) Lionello Venturi. *Il gusto dei primitivi.* Bologna 1926.

Quello che non si capisce è il concetto di *rivelazione* usato dal Venturi per designare questa vaga sete dell'infinito e dell'universale.

Di *rivelazione* egli non ha il diritto di parlare, e con lui tutti quelli che stanno ora al polo della dottrina dell'arte come forma intellettuale (1), o all'antipodo come gran parte dei contemporanei mistici (2) che riconducono l'arte a forma estetica e divinatoria o magica (3).

Fino a quando non si sia dato al termine rivelazione un significato speculativamente solido — il che abbiamo cercato di fare nel I° volume di questi nostri *Scritti filosofici* — non si ha il diritto di usarlo genericamente per indicare uno stato emotivo della coscienza religiosa.

Rivelazione è sempre un ricevere qualcosa dall'esterno.

Non c'è rivelazione senza realtà oggettiva.

Questa nostra rapida corsa sul terreno storico vuole avvertire come il motivo quasi predominante nell'estetica nuova ed antica sia come una insoddisfazione di natura etica e religiosa: or fino a quando il problema dell'arte non sia trasferito nella sua vera sede che è quella della rivelazione non sarà mai chiaro il suo fondamento religioso.

---

(1) In genere i nostri scolastici e neo-scolastici come il Cordovani, il Bizzarri, ecc.

(2) Tipo Zanfrognini e Hermet.

(3) Di questa tendenza a fare della poesia una funzione magica è uno dei più notevoli rappresentanti Gino Ferretti.

PARTE SECONDA

L'ATTO POETICO

I

La rivelazione come parola

Riassumiamo brevemente i risultati delle ricerche contenute nel 1.° volume di questi *Scritti filosofici* a proposito dei caratteri dell' atto rivelativo.

La conoscenza logica, incorrendo in un limite, è incapace di attingere con la sua sola forza la pienezza del vero come pienezza dell'oggetto. L'oggetto assoluto si pone come *essere* e quest' essere è Dio come atto personale.

Così come la conoscenza comincia col muoversi della ragione all' essere per l' incentivo dell' oggetto fisico che fa passare in atto ciò che era in potenza (intelletto possibile); l'intelletto mosso dalla cosa si muove a sua volta verso l'essere (intelletto agente). Ma la sfera dell' essere non è mai colta nella sua pienezza per la infinita sua distanza ed estensione. Se dall' essere che è un intelletto pienamente in atto non intervenisse un movimento di espressione verso la ragione umana, la ragione umana non avrebbe mai modo di raggiungere l'essere nella sua pienezza di verità.

Dunque concorrente all'atto di ragione *(a parte hominis)* è l'atto di rivelazione *(a parte Dei)*. Ma l'oggetto della rivelazione (sfera del teologico), compiuta la rivelazione, si traduce

in atto logico (sfera del filosofico). La ragione *può* dunque conoscere la verità ma a patto che la verità le si riveli.

La Rivelazione non precedendo dalla ragione umana ma dall'Essere è gratuita. Il concetto di rivelazione richiama dunque un concetto analogo qualeè quello della grazia.

Integratore del processo della rivelazione è quello della trascendenza. Nella trascendenza il pensiero muove da se e tende all'essere.

Or mentre la rivelazione è — dal nostro punto di vista — improvvisa e gratuita, la trascendenza è volontaria e richiedente sforzo.

Il pensiero involto nei suoi insistenti passaggi prova ad un certo punto dolore di questo suo continuo mediare. Ecco il salto della trascendenza, ecco l' improvviso attingere dell' Unità.

Come gli si rivela l' Essere?

L'essere si rivela come parola, cioè come universale. Ma siccome la ragione per muovere all'atto della trascendenza è posta in atto dall'esistenza del particolare sensibile l'atto conoscitivo si compie nell' incontro di una forma (universale) in una materia (particolare).

La parola è il mezzo con cui l'essere si rivela alla ragione e la ragione coglie l'essere come unità nella parola in quanto ad ogni parola corrisponde una *cosa* o un *oggetto.*

La parola dunque rivela l'essere alla ragione e rende possibile la trascendenza dalla ragione all'essere.

Parola e ragione costituiscono i medi del processo conoscitivo e rendono possibile, convergendo da parte dell'essere, il processo della rivelazione e, da parte dell'anima, il processo della ragione.

Ragionare importa parlare. Non nel senso di esprimere; perchè, come vedremo, se la parola è espressione non ogni espressione è parola.

Ma nel senso di riferire e di riportare.

Parlando si riferisce, si compie un passaggio di riferimento da un pensiero-cosa ad una parola.

Or questo passaggio, a ben guardarsi, importa trascendenza dal molteplice del pensiero all'Uno-tutto-parola.

Infatti parlare è un superare le infinite (potenziali) prospezioni della rappresentazione per un che determinatissimo ed attuale.

« Questa è rosa » : ecco che io conchiudo e libero la mia ragione dalla molteplicità crescente dei rapporti rappresentativi ond'è possibile che io pensi una rosa, per un termine che tutti in atto abbracci e trascenda questi stati di rappresentazione.

La ragione è sempre un infinito potenziale, mentre la parola è un infinite attuale.

Infatti il pensiero è suscettibile di infinite possibilità mentre la parola ha esaurito, nella sua infinita comprensione attuale, la serie tutta di queste possibilità.

Or se la parola è *infinito in atto* e il pensiero è *infinito in potenza* il passaggio-riferimento dal pensiero alla parola importa trascendenza.

Ma perchè più rettamente si intenda il significato di questa dottrina bisogna correggere il modo erroneo con cui si usa equivocamente la parola linguaggio e lingua. Quest'ultima come parola o organismo di parole. (1)

(1) Si veda l'Introduzione del libro di Giulio Bertoni. *Lingua e pensiero* Firenze 1932. Il B. fonda la sua teorica estetico-

Linguaggio è l'atto che segue ad un impulso espressivo. Quando qualche modificazione interviene nel nostro interno essa cerca subito di trapelare in cerca di vie di comunicazione. Linguaggio è anche un esprimere generico che noi cogliamo come epilogo di attività anche nelle cose prive di ragione (linguaggio dei fiori, linguaggio del gesto, ecc.).

L'intuizione facendosi primo momento dell'atto logico passa per il linguaggio ma non vi si ferma: essa cerca la *parola* come *universale* che può essere *comunicato*.

L'intuito, come fine a se stesso, si esaurisce invece nel linguaggio: l'interiezione, il vagito, il pianto e il riso, il mormorio, la colorazione, il gesto ecc. sono forme di linguaggio che non hanno ancora attinto il mezzo *realmente* espressivo. L'espressione si compie nella lingua.

Il linguaggio può tendere alla lingua per la stessa ragione per cui l'immagine dell'intuito tende al concetto. Ma il linguaggio in se e per se non è ancora pienamente espressivo.

Ecco perchè le estetiche fondate sulla coincidenza dell'intuizione nell'espressione sono incapaci di cogliere il fatto

---

filologica sulla distinzione tra lingua e linguaggio. *Lingua* è organismo di valori universali (cultura, dottrina, schema, grammatica, ecc.); *linguaggio* è modo personale di esprimere, "qualcosa di misterioso e, direi, di divino, „... " una tonalità, uno stato di grazia„.

Pure ogni linguaggio cerca di tradursi in lingua.

Questa teoria, ricca di suggestione, è, involontariamente da parte del B. che non aveva ragione di conoscerla, l'integrazione e il capovolgimento della mia teoria su *Lingua e linguaggio* (Cfr. *Ragione e Rivelazione*. Palermo 1930 pag. 65-80) che qui riesponiamo quasi intelgramente come fondamento della nostra dottrina sul *primato della poesia*.

poetico nella compiutezza e presenza di tutti gli elementi che vi concorrono (1).

Perchè il linguaggio si traduca in lingua bisogna trascendere la individualità e limitatezza dell'intuito. Ecco perchè il bambino fin dal suo comparire alla vita si esprime col linguaggio dei suoi gesti e dei suoi vagiti, ma non imparerà mai a parlare se non glielo *insegnerà* sua madre.

Tutti gli esseri sono capaci di linguaggio ma nessuno di essi potrebbe parlare se non gli fosse stata *rivelata* la parola, cioè la lingua.

Ecco perchè si formano le gerarchie delle lingue (gergo, dialetto, lingue nazionali, lingua universale).

Che al fondo di tutte le esperienze linguistiche stia una lingua fondamentale originaria è tale conquista della scienza glottologica che frustra in pieno la teorica idealista della lingua come auto-creazione.

Senza la lingua di Adamo gli uomini non parlerebbero: potrebbero esprimersi come i bambini e i sordo-muti; ma il loro linguaggio si costituirebbe come una forma meramente soggettiva ed impropria di comunicazione.

---

(1) La cosidetta estetica del Croce non si riduce ad altro che ad una faticosa eliminazione di elementi intrinseci a tutte le opere d'arte per arrivare al momento puro della sintesi a priori estetica cioè ad un momento astratto che tutte le volte che si misura con le opere d'arte già effettualmente compiute denuncia la propria incapacità a cogliere il complesso vivo ed unitario dell'opera stessa. Da ciò è venuto il cosidetto metodo della critica estetica che frantuma l'opera d'arte in un pulviscolo per attingere quegli stati grezzi e disorganici dell'intuito che dovrebbero costituire la ragione poetica dell'opera.

Or tanto che si ponga il problema dell'origine del linguaggio come rivelazione *ex auditu* (Gioberti-De Bonald), quanto come riproduzione di un ordine espressivo impresso nelle cose (linguaggio come mimesi nell'atto dell'illuminazione); esso non si risolve se non postulando l'*essere* fuori del *pensiero*. E la lingua sarebbe sempre la rivelazione *dall'*essere al pensiero.

Al fondo di tutti i linguaggi sta una lingua universale che rende possibile la evoluzione ed osmosi di tutte le forme di linguaggio. I linguaggi non sono mai fermi: si intrecciano, si arricchiscono, invecchiano, ringiovaniscono, scompaiono; ma quello che li rende sempre intelligibili è la loro partecipazione a un fondamento linguistico generale. La Torre di Babele non è una invenzione di Trombetti!

Senza Dio creatore, che insegnò la lingua ad Adamo, gli uomini oggi si esprimerebbero in forme vaghe di linguaggio come le bestie.

Se la lingua fosse una forma di linguaggio i cani e i cavalli, che pure sono dotati diintuito e di conato espressivo, dovrebbero poter parlare.

Ora l'arte compare laddove ci sia già la lingua; prova ne è che le bestie non sono capaci di arte pure essendo in possesso del linguaggio.

Pure l'arte non è piena dove alla lingua non si mescoli il linguaggio (e in ciò ha veramente ragione il Bertoni).

Il linguaggio come funzione dell'intuito è oltre che un modo di liberazione (solo *potenzialmente* espressiva) di uno stato interno (gioia, dolore, paura, incanto, ecc.) è anche una forma di *rivelazione della cosa*. Esaminate il linguaggio del bambino nella sua struttura originariamente onomatopeica e

ci ritroverete lo sforzo di *riprodurre* gli aggetti e i suoni delle cose in un adattamento del gesto o della voce al modello oggettivo.

Il linguaggio è *conoscitivo* solo in questa forma limitata e riproduttiva; il suo punto di arrivo è il particolare.

Or è fuori di dubbio che l'atto poetico come atto originario di intuito tenda al particolare anche coi mezzi del puro linguaggio (carattere onomatopeico e mimetico dell'arte).

Ma l'arte non è tutta intuito: gli elementi del particolare, resi nella fresca immediatizza del linguaggio, non costituiscono il fine *espressivo* dall'arte.

Perchè avvenga l'espressione cioè, perchè gli altri soggetti colgano questo fatto deve intervenire il medio logico: il linguaggio deve essere rifuso e intonato nella lingua, come mezzo di comunicazione universale.

Il linguaggio è tendenza irresistibile verso l'unità; ma non è ancora conquista dell'unità. Il vagito, il singhiozzo, il riso, l'urlo, l'ululato, il miagolio, il colore, il suono modulato, la mimica ecc. sono forme di linguaggio ma non sono lingua perchè non sono ancora un tessuto di parole.

L'uomo che piange, il bue che muggisce, la tortora che geme esprimono, si, uno stato interno: ma la loro espressione è una tendenza assai labilmente approssimativa verso l'unità del riferimento che solo la parola come universale unità può dare.

L'ahi! di un sofferente è una tendenza ad esprimere unitariamente la molteplicità degli stati del dolore, ma è sempre un ahi! di un dato tono, di una data intensità che può essere seguito da un urlo più acuto e più straziante, ma sempre limitato e circoscritto. La parola *dolore* invece, ha esaurito in

sè tutti questi stati possibili e tutti in sè li chiude senza riprodurli come materia. Ora perchè si passi dallo stato di serie, dal dolore come fatto soggettivo, alla nozione assoluta ed universale del dolore, bisogna saper parlare. Non già volere esprimere: bisogna *sapere* esprimere.

Una pianta che vibra secernendo umore vitale, un fiore che reclina il capo, un usignuolo che canta, un uomo che piange vorrebbero esprimere, di fatto non esprimono.

Noi possiamo cogliere il senso vago delle cose da questo atteggiamento; ma fino a quando non interverrà la parola non avremo modo di coglierlo nel suo *reale* significato e non potremo quindi comunicarlo agli altri.

Il linguaggio è individuale, soggettivo e, per qualche verso, ineffabile.

L'aver colto l'ahi! di un sofferente, l'aver approssimativamente intuito il suo stato ha sempre bisogno della parola perchè la nozione di questo dolore sia comunicata ad altri. Se io dovessi comunicare ad altri questo stato di dolore, colto in un altro essere, con la riproduzione di un suono simile, compirei un vero e proprio tentativo di formazione di parola, cioè trascenderei lo stato dell'immediatezza e vibratilità dell'emozione, per un termine espressivo di natura diversa.

Quell'ahi! ricevuto da me sarebbe linguaggio, l'ahi! da me trasmesso sarebbe parola.

Ma la parola è reale se ha in sè la virtù di rivelare, se è riconosciuta oggettivamente nei termini della sua comprensione.

Ecco perchè noi crediamo talvolta di aver attinto l'universalità della lingua, quando invece siamo ancora fermi alla soggettività linguaggio.

L'ahi! da me riprodotto è un ibrido di lingua e di linguaggio, è ancora uno stato particolare che aspira a designare un universale.

Perchè la lingua dunque sia veramente rivelatrice d'universalità essa non deve essere più linguaggio, essa non deve più designare il particolare ma l'universale.

La lingua segna il passaggio dal pensiero all'essere non già come una conclusione del pensare, ma come una rivelazione dell'essere.

Osserviamo come l'infante impara a parlare.

Notiamo, prima di tutto, che l' uomo uscito dall' alveo materno esprime i suoi stati interni e riesce talvolta a comunicarli, sempre imprecisamente. Ma quando è capace di distinguere una cosa da un'altra, quando acquista il primo rudimento di ragione (A non è B; principio di opposizione) ed allora la madre gli insegnerà a parlare, cioè gli rivelerà il gran segreto della parola.

Non rivelate all'uomo la parola e l'uomo non riuscirà mai a parlare.

Riuscirà ad esprimere i suoi bisogni e i suoi stati, ma le sue voci, i suoi gesti non saranno *parole* perchè non saranno colti dagli altri esseri pensanti nella loro esauriente interezza.

Senza rivelazione dunque non c'è parola.

Quando Socrate ha insegnato ai queruli sofisti la dottrina della definizione, ha compiuto questo grande magistero della rivelazione. Ha mostrato che le cose singole si rivelano a noi stessi se noi riusciamo ad attingere il loro universale. Ma la ragione umana da dove ricava l'universale?

Ecco dove è necessario che intervenga Platone.

E per insegnarci che il concetto, cioè la parola, è universale se è rivelante una universalità-essere.

Senza la trascendenza platonica il problema degli Universali è destinato a rimaner muto, come mute e puerili sono tutte le dottrine che postulano il linguaggio come il prodotto dello stesso processo della ragione.

E Socrate stesso lo coglie in quella penombra religiosa del suo sistema. È il Dio a rivelargli la verità.

La ragione insomma non può trascendere i suoi processi di passaggio se non attraverso la rivelazione della parola.

Così come l'infante non apprende da se a parlare, l'uomo ha ricevuto la rivelazione della lingua che è lo strumento più efficace della personalità della comunicazione e segna istante per istante la capacità della ragione umana a trascendere la sua limitatezza (infinito potenziale) per l'universalità (infinito attuale).

II

La poesia come linguaggio

Or chi analizzi l'atto logico non stenterà ad accorgersi come si passi da una forma di linguaggio ad una lingua. La prima indicazione della cosa, cioè l'atto che determina l'intuito, è un linguaggio.

Riconoscendo qualche cosa e volendola esprimere come *quella sola qualche cosa* non c'è altro mezzo che il linguaggio. Il bambino chiama quel primo cane che vede *bau*: riproduce come può il carattere distintivo di quella cosa come solamente se stessa; la esprimerà con lo stesso mezzo. Solo più tardi *bau* diventeranno tutti i cani: egli avrà scoperto un sistema di somiglianze per cui tutti i cani avranno in comune la qualità di essere *bau*. Questo termine *bau* ora è diventato parola ed appartiene al patrimonio di una lingua (scarsa, esigua, limitata..... ma lingua).

E così in genere fanno tutti gli uomini: quando vedono per la prima volta qualche cosa la designano con un termine del linguaggio salvo poi a fermare il linguaggio nella parola di una lingua.

L'atto logico è, quindi, il salto dal linguaggio alla lingua o del particolare all'universale.

Pure nell'atto poetico non avviene allo stesso modo che nell'atto logico.

L' intuito che coglie l'oggetto illuminato dal poetico nell'atto stesso in cui lo riconosce, in cui lo designa con una parola della lingua, sente che quella parola non gli basta. La poesia non dice mai puramente e semplicemente: *questo è.*

La luce poetica che ha investito la cosa permette ancora di riconoscerla come un cosa: ma se il riconoscere la cosa fosse l'epilogo di questa illuminazione, ogni riconoscimento dovrebbe essere un atto poetico.

Nell'atto poetico ci sono invece due realtà confluenti: la realtà della cosa e la realtà della luce. La cosa è, ora, illuminata di un particolare colore anzi è come resa diafana da questo colore.

La luce dell'atto logico, in quanto luce riflessa, luce che viene dalla ragione verso la cosa, ha perduto la sua colorazione ineffabile perchè è proprio dell'atto illuminativo della ragione questo specifico modo di uniformità. La ragione è eliminatrice di differenze, essa non è colorata. Quando il raggio della ragione percuote sulla molteplicità variopinta delle cose ecco avvenire il tragico miracolo dell'astrazione e dell'universalizzazione. Una rosa bianca e una rossa rossa sono oramai illuminate da una luce senza colore; sono tutte e due *rose.* E via via che il processo logico sale vanno scomparendo i segni postremi della differenza fino a quell'ultimo gradino del genere che non è specie: la sostanza, l'essere.

Ciò che poteva cogliere la sfumatura di due rose era linguaggio; ciò che ha colta la rosa è lingua.

Or l'atto poetico nel riconoscere la rosa come rosa prende le mosse della lingua; ma quando vuol cogliere e rendere

quella particolare luce — che a differenza della luce logica eguaglia ed astrae le cose — non può servirsi più della lingua. Ora ha bisogno di qualcosa di più vario e più aderente allo stesso tempo: deve crearsi un linguaggio sempre nuovo, sempre mutevole, sempre aderente al concrescere dei riflessi.

Ora è proprio qui che si carpisce il primo segreto religioso dell'arte: nella maggiore compiutezza e varietà dell'illuminazione poetica nei riguardi di quella logica.

Nell'illuminazione poetica è la stessa luce di Dio che batte *direttamente* sulle cose: la logica di questa luce partecipa dell'ordine e dell'infinità allo stesso tempo. In questa luce le cose sono come intrise e umide del fiato stesso del creatore.

Quelle che intuiamo nella prima fase dell'atto logico sono una copia; quelle che cogliamo nell'intuito poetico sono l'originale. E come una fotografia, pur riproducendo la forma delle cose, non riuscirà mai a strappar loro ed a fermare la varietà continuamente vibratile del colore, del calore, della resistenza, della mobilità; così l'immagine (primo momento del concetto) non sarà mai adatta a cogliere l'oggetto immerso nella luce della sua verità originale.

Dio concede questa particolare illuminazione a certi predestinati: ecco perchè l'atto poetico è impreveduto e repentino e non si può ripetere quando si voglia; e può durare un solo istante della vita e può durare tutta la vita.

Nessun filosofo sarà mai capace di strappare al poeta il segreto della sua ispirazione: e lo stesso poeta accoglierà stupito ed oblioso la rivelazione di questa luce senza mai rendersi conto di quello che avviene prima nelle cose e poi in lui.

Or all'atto stesso in cui l'oggetto si illumina il poeta è

agitato da un bisogno di far compartecipi gli esseri circostanti del dono che gli è stato elargito: dapprima coglierà con la parola della lingua la cosa (processo di universalizzazione logica); successivamente cercherà di rendere il *sapore visivo* della luce.

La cosa non è più la cosa: egli la sente come fluire, accostarsi, immergersi nelle altre cose; un fiotto di richiami e di analogie sale dall'oggetto illuminato. Ecco scoprire nella stessa luce parentele tra le cose che la conoscenza logica aveva condannate come diverse e ripugnanti, ecco scurirsi alcuni contorni ed accendersi certi altri, ecco scoprire continuità e interferenze tra immagini lontane. È questo il processo della fantasia che non può più servirsi di parole e di giudizi nudi e che deve quindi ricorrere a immagini, a traslati, a similitudini, a miti.....

La coerenza di questi nuovi costrutti non è però legata all'arbitrio creatore del poeta: anche qui il poeta *subisce*.

In genere tutte le estetiche poggianti sul sistema della fantasia non si sono mai domandate perchè la capacità di immaginazione che è uno dei dati della stessa ragione logica, per quanto sforzata a determinare nuovi costrutti, non può mai riuscire alla figurazione poetica. Tutti gli uomini sono dotati di fantasia: ma ogni prodotto della fantasia non è arte. Dunque la fantasia poetica è di origine diversa dalla fantasia generica.

Anche qui Aristotile ha ragione: la fantasia poetica è sempre una mimesi; essa esprime, dopo di aver colto, lo stesso ordine della luce poetica. Il poeta riceve quest'ordine, perchè quest'ordine è coessenziale alla luce della rivelazione poetica.

Lo stesso linguaggio della poesia gli è suggerito dalla so-

norità di questa luce: perchè questa luce battendo sulle cose accende e rivela la loro divina armonia. Eccco perchè il linguaggio poetico si svela subito nella logica della sua armonia.

Noi riconosciamo subito il linguaggio della poesia *ex auditu*. Pure l'opera d'arte già fatta non è dai profani conosciuta nè sempre, nè subito. Non a tutti è dato cogliere l'intimo significato della gioia metafisicamente dotta di un Domenico Scarlatti, o il clima catartico di *Delitto e Castigo*. I quattro quinti di quelli che dicono di intendersi di arte dormono profondamente ascoltando una sonata di Beethoven e ripetono che ammirano *La Gioconda* di Leonardo senza esserne convinti.

Anche in questo senso l'opera d'arte compiuta è rivelatrice: si può essere dotti come una biblioteca e perfettamente sordi alla suggestione dell'arte. E anche quelli che son particolarmente dotati a cogliere il segreto dell'opera d'arte non sempre ne sono colpiti. Talvolta, impreveduta mente ed impetuosamente, da una tela, dalle sillabe di un sonetto, da un pezzo di marmo si leva una voce: solo allora *comprendiamo*.

Ma come nell'atto logico la luce partendo da Dio e da Dio incidendo nella ragione quando poi si riflette sulle cose è come depauperata e sbiadita; nell'atto poetico la luce riflessa dall'opera all'intuito del non-poeta è come raffreddata.

Ecco perchè tutte le ciance dette sui rapporti tra arte e critica e sulla cosidetta capacità che avrebbe il critico di ricostruire l'opera d'arte hanno sempre fatto ridere i poeti i quali solamente hanno il diritto di occuparsi di quello che hanno fatto.

De Sanctis, e con lui tutti i critici puri, non hanno il

diritto ad esser considerati artisti... sia pure fino a un certo punto.

I poeti fanno la poesia ed hanno il diritto di sforzarsi di capirla; quelli cui non è stato concesso di farla devono rassegnarsi ad imparare dai poeti.

Ed è anche questa la ragione per cui nella prima parte di questo libro abbiamo preso in considerazione—tra le innumerevoli teoriche dell' arte — solo quelle che avevano diritto di cittadinanza nel regno della poesia: quelle dei pensatori che furono e che sono intrinsecamente poeti.

Or è evidente che in un argomento di questo genere non siano da tenere in considerazione alcuna le presuntuose scartoffie dei filosofi puri.

III

Il linguaggio poetico come lingua

Nell'atto in cui il poeta è sopreso dall'illuminazione poetica si risveglia in lui un sentimento di solidarietà sociale (la *filantropia* aristotelica).

Egli sente che questo dono non gli ha portato sforzo: mentre l'uomo di scienza si strazia e si logora nella ricerca; e, più si dilata il suo orizzonte di conoscenza, più egli sente sminuire la sua fiducia nella definitezza delle sue ricerche e si ritrova sapiente nella *ignoranza* socratica, o nella *pazzia* di Erasmo, o nella *dotta ignoranza* del Cusano; il poeta passa rapito ed ilare pel mondo. Egli somiglia al bambino ed all'uccello. Del bambino ha la levità del gesto e la freschezza della voce, dell'uccello la rapidità a sollevarsi e a migrare. Pure avviene talvolta che questo fanciullo riesca in un istante a *divinare* quello che gli uomini di scienza non sono riusciti a scoprire in tanti secoli di fatica. Ecco perchè l'arte è parsa più che una forma di riconoscimento un vero e proprio *presentimento*. Nè questa virtù profetica che gli antichi scopersero nel poeta è stata sommersa dal ragionamento dei filosofi moderni. Frugate negli sviluppi del kantismo e vi incontrerete, poniamo il caso, in Wilde. Che cosa è rimasto nel ro-

manticismo inglese più raffinato e più vicino a noi della famosa formula per cui «non è la natura che prescrive le leggi all'intelletto, ma l'intelletto che le prescrive alla natura?» L'estetica di Wilde secondo cui non l'arte riproduce la natura ma è sempre la natura a riprodurre l'arte.

E invero c'è nel paradosso wildiano una profonda verità. I grandi creatori non conchiudono il loro tempo: essi, anzi, stanno a disagio tra i contemporanei. Non li comprendono o non ne sono compresi. In ogni grande opera d'arte c'è il presentimento di quel che deve venire.

Pure questa aspirazione eroica al futuro che costituisce la forza più vera dell'arte, cioè la sua capacità a diventar più giovane lungo il corso del tempo, non è mai disgiunta da una acuta sete di espandersi nel proprio tempo.

Il poeta non può restare muto. Chè l'arte è vera arte quando si compie dall'illuminazione all'espressione; quando è già tradotta in un sistema di comunicazione. Il poeta non è mai potenziale: poesia è attuosità; non c'è verbo più calzante del *poièin* per indicarla.

Ecco dove si pone al poeta il gran problema del mezzo.

Può bastargli il linguaggio come sistema di comunicazione?

Indubbiamente nell'atto dell'illuminazione le cose si sono espresse in un linguaggio: quel colore che ha visto il poeta è un particolare colore che lo schema dell'iride può fornirgli solo approssimativamente; per quanto il poeta si sforzi di impastar colori per riprodurre quel divino colore egli sente che non c è riuscito in pieno, che non potrà riuscirci mai.

E se a questa incapacità di riprodurre pienamente il modello nella copia si aggiunge la sete di far compartecipi gli

altri uomini del proprio dono, comincerà per il poeta la tenace e gloriosa esperienza di servirsi dei mezzi più agevoli, più rapidi di comunicazione.

Il poeta vuol essere ascoltato. Non gli basta aver visto: deve far si che anche gli altri vedano.

Eccolo impegnarsi ancora nel problema del mezzo espressivo. Ecccolo tradurre i vaghi colori celesti in colori della sua tavolozza, le musiche edeniche in segni del pentagramma, il movimento delle divine parvenze nell' immobilità del marmo e del blocco da costruzione...

Eccolo creare oltre il linguaggio una lingua.

Perchè egli non è solo e vuol far migliori gli altri attraverso il segno della sua elevazione.

L'arte così diventa missionaria di questa rivelazione celeste.

Or di tutti i mezzi di comunicazione qual' è il più completo se non quello che può essere più lingua senza al contempo perdere la ricchezza dell' esser linguaggio?

IV

Il primato della poesia

Il carattere universale della poesia si fonda sulla compiutezza ed adeguazione dei suoi mezzi espressivi.

Mentre le altre arti realizzano solo un particolar modo di comunicazione, la poesia costituisce il loro fondo ed il nesso tra le loro particolarità.

Insomma tutte le arti si giustificano in quanto cercano di essere poesia: la loro essenza specifica è il *poetico*.

Dovere del ricercatore è, quindi, di assicurarsi delle ragioni di questo primato e dei motivi di questa universalità che attribuisce alla poesia la funzione non dico di arte suprema — nel senso di arte che stia al vertice della gerarchia delle arti — ma di forma intrinseca ed essenziale della realizzazione artistica.

Ogni arte — in quanto arte, in quanto avente qualcosa di comune con le altre arti — è poesia. Oltre il mezzo espressivo specifico, in quanto mezzo relativo e labile, c'è una forma universale d'esprimersi; e questa forma è il modo della poesia.

Questa forma è la parola.

Mentre tutte le arti si servono del particolare (marmo, colore, suono, massa ecc.) solo la poesia si serve della parola.

Solo la poesia può attingere in se l'universalità come compiutezza dell'*espressività*.

L'inferiorità ed incompiutezza delle altre arti si documenta nella loro incapacità ad esprimere, col mezzo specifico che è loro peculiare, la loro universalità di opera, almeno che esse non trovino nella parola il segreto della loro espressione.

Una statua non è ancora opera d'arte ove non sia colta, non solo in quello che essa dice alla nostra cosidetta sensibilità estetica, ma in quello che le da un nome, un significato logico, il mezzo d'esser comunicata ad altri fuori del marmo e dalla visibilità.

Insomma l'arte non è ancora espressiva nel suo stadio cosidetto estetico, cioè in quel suo carattere ancora prelogico.

Solo quando essa sia risolta in parola, svela tutto il suo significato ed integra la inferiorità del mezzo espressivo che le è peculiare con l'universalità del nuovo mezzo espressivo che è la parola.

Del resto, se si ripensa un poco alla stessa germinazione dell'opera d'arte non si stenterà ad accorgersi come questa ultima forma d'espressione dell'opera sia in fondo anche il suo primo germe e motivo.

L'artista prima di accingersi a modellare la creta o a impastare i colori nella sua tavolozza ha dinnanzi a se il significato logico ed espressivo dell'opera a cui si accinge: egli *sa* che cosa *deve* fare.

Anzi lo ha in qualche modo fatto e realizzato come sua interna parola. Ma sempre parola. Quello che Dante dice «intenzion dell'arte». E siccome *spesse fiate la materia è sorda* a questa intenzione avviene che la parola finale, cioè il significato dell'opera d'arte, non sia proporzionato alla materialità

espressiva dell'opera, cioè la prima parola (intenzione dell'arte) non si adequi all'ultima (significato universale espressivo dell'opera d'arte). Ci sono insomma delle opere che parlano e ci sono anche delle opere che balbettano o, addirittura, son mute.

E non si creda che il linguaggio dell'arte sia lo speciale linguaggio della specifica materia espressiva (marmo, tela, suono ecc.) perchè allora ogni opera, appena realizzata nel suo mezzo, dovrebbe esser completa. Ma completa perchè incomunicabile. Ed incomunicabile perchè già ermeticamente chiusa nella sua sensorialità.

Quando noi vediamo una tela, palpiamo il marmo, ascoltiamo dei suoni, l'opera d'arte non ci si è ancora rivelata; perchè ancora non sappiamo che cosa ci stia per comunicare. Se il linguaggio dell'opera d'arte consistesse nella tecnica del suo prodursi, in quanto legata alla nostra sensibilità, ogni opera d'arte sarebbe un individuo ineffabile.

Ma anche muta nel suo modo di realizzarsi sensibile perchè il suo mezzo sarebbe inadeguato alla comunicazione.

Se io colgo l'opera d'arte essa è già fuori del suo mezzo specifico. Il suo colore è parola, la sua linea è parola.

Io colgo la sua essenza di arte in quanto la intendo, e l'intendo solo se essa, da indistinto che era, si è tradotta in parola.

Ecco il segreto della potenza del poetico come esprimibile e la universalità della poesia come arte cui nulla manchi.

Mentre le altre arti devono superare la particolarità del loro mezzo ed attingere la parola come modo reale della loro capacità espressiva, la poesia non solo della parola si serve ma alla parola subordina le forme inferiori dell'arte colte come forme essenziali della loro particolarità.

La poesia infatti è musicalità, è colore, è rilievo, è ordine costruttivo. Essa realizza i modi delle arti particolari superando la corpulenza della loro specifica materia e li risolve in quell'universalità espressiva che le arti singole devono faticosamente conquistarsi a loro compimento col sommergere la materia bruta che è loro caratteristica.

Insomma bisogna superare l'equivoco che crede consistere la pittura nel colore e la musica nel suono. Il colore e il suono, in quanto fatti fisici, diventano mezzo di comunicazione artistica solo per l'attimo percettivo.

Passano nell'opera espressiva quanto più si staccano dalla materia onde illusoriamente pare germoglino.

Beethoven non ha bisogno di sentire il suono delle sue divine parole: le coglie interiormente come linguaggio che cerca di tradursi in una lingua universale.

Un affresco di Giotto è sempre opera d'arte anche se il tempo ha distrutto la sua colorazione; e una Venere greca acefala avrà sempre per noi un viso divino, più bello perchè fatto di un marmo eterno ed universale.

V

Il mistero della parola

Ma se l'arte è parola non è solo parola. Molti cercatori romantici di bellezza e di verità analizzando il fondo religiosamente espressivo dell'arte, cioè la parentela mai smentita di forme d'arte immanenti e feconde nella prassi religiosa ed espressive al massimo grado del *pathos* religioso, si sono illusi di rendere più comprensibile il mistero della semplicità poetica assumendo nella parola quegli attributi di eternità, maestà ed indivisibilità che la poesia cantava dell'Eterno e di Dio.

Hanno, insomma, annullato il divino nel poetico riducendo la Rivelazione come Comunicazione nella Parola-Tutto. Da ciò il nascere di quella superstizione estetica che vede nella parola non già il mezzo ma la cosa.

Del resto lo sviluppo più logico della *cosa in se* kantiana non poteva che risolversi in questa forma di logolatria. La pensabilità del noumeno è il precedente di quel secondo romanticismo francese che va da Mallarmè a Valery e giustifica in un piano superiore e validamente metafisico il dilettantismo sensoriale dei parnassiani.

Ma è il movimento che più ci ricorda ed avvicina alle grandi interpretazioni religiose e quindi contenutistiche dell'arte francese che va da Baudelaire a Rimbaud.

La religione della parola, cioè l'idealismo, non ha potuto resistere sulle posizioni conquistate se non a patto di una rinunzia: la rinunzia alla filosofia. Se la verità è parola, cioè discorso che trova in se le leggi della propria coerenza e verità, (verità—adeguazione del pensiero con se stesso), lo strumento più fecondo del vero è l'arte. Ed allora la Filosofia vede ristretto il suo campo al puro tecnicismo logico.

La storia del romanticismo tedesco e poi europeo è innervata alla scoperta della sintesi *a priori*.

Almeno che non si voglia salvare il primato alla filosofia, confinando l'arte su un piano di inferiorità e di alogicità.

Al lume di questa nuova esigenza, che è estetica perchè è filosofica, si ripone il problema della musica come arte, cioè il problema dell'essenza prelogica dell'arte.

L'unica via che possa condurre al primato della filosofia, alla cosidetta filosofia dello spirito, è quella che riserva all'arte il carattere di espressività puramente intuibile, il suo carattere di musicalità, o di liricità.

La musica è l'arte pura perchè essa non ha ancora contaminato in se lo schema del discorso e non procede per universali.

Ma siccome non è possibile interpretare la musica e cogliere la sua reale essenza fuori di quello che è il suo significato, e siccome questo suo significato si traduce sempre in termini approssimativi fino a quando resti puramente musicale, bisogna concludere che la musica è *un* modo dell'arte e che la parola di cui la musica finge i modi espressivi non è fine a sè stessa, ma simbolo correlativo di una realtà per se stante il cui ordine e legame creativo costituisce il fulcro del poetico.

VI

Inferiorità della musica

Il musicale è forma inferiore.

La musica è, infatti, l'arte dei bambini e dei selvaggi, l'arte che tutti colgono perchè tutti possono presumere di darle un significato.

Questa facilità di adattamento della musica al sentimento empirico personale ha determinato la grossolana illusione di molte estetiche misticheggianti ed idealistiche: cioè l'errore di una musica *ars artium*.

La musica è arte incompleta per eccellenza: non solo perchè essa nacque come ancella della peesia, come modo colorativo della parola, cioè come accentuazione del ritmico che è nell'impalcatura della parola, ma perchè essa non riesce a comunicare se non universalizzandosi nella parola.

L'esigenza del melodico e la falsariga del cantabile sono gli approdi espressivi della musica. Un'analisi che non sia meramente trascendentale dell'armonico e del sinfonico, non può che meglio scoprire come il canto sia il fondamento ed ed il mezzo espressivo della musica.

L'ago tematico che cuce ogni composizione musicale non è in fondo che una cifra di interpretazione logica che il

musicista offre nel virtuoso rigore della tecnica contrappuntistica.

La grandezza di Beethoven o di Bach non è nella sapienza della loro composizione quanto nella ricchezza dei loro ordini costruttivi e poetici.

Tutto sta nel cogliere con parola appropriata il significato di questi messaggi che sono solo esteriormente sonori.

Se la musica fosse solo musica senza essere poesia, uno studio trascendentale di Listz o addiritura una composizione scolastica di Czerny dovrebbero valere di più di una lirica di Schumann o di Debussy.

A prescindere dal fatto che lo sviluppo della musica verso l'Unità dell'Opera (Wagner) o verso l'organismo sinfonico (Beethoven) sono segni di una trascendenza che si compie sul puro musicale, cioè sull'emozione indistinta del sonoro; basterebbe il fatto che la poesia contiene in sè la musica, come il più contiene il meno, ad avvertirci che l'alogicità dell'intuizione musicale non può costituire un punto di partenza per un processo interpretativo dell'arte.

L'inferiorità della musica è caratterizzata non già dalla sua incapacità costruttiva ma dalla sua difficoltà espressiva. Una frase musicale deve tradursi in universale logico per servir di guida nel coglimento intrinseco del significato della musica.

Una canzonetta si capisce più facilmente di una sonata perchè la canzonetta si travasa subito nella modesta logica di una poesia cantata, cioè accompagnata da forme prevalentemente ritmiche, mentre una sonata offre più difficilmente appigli ad esser tradotta nella banalità del ritmo, del canto, per quanto essa voglia e tenda a risolversi nel canto e nel ritmo.

Una sonata, insomma, dice cose più alte e più difficili

perchè più universali di una canzonetta. Così come Dante dice cose più difficili di Stecchetti. Ma Stecchetti non è più grande di Dante perchè si capisce meglio di Dante.

A pensarci bene, Dante si deve capire; e la sua grandezza consiste nella gloriosa difficoltà di esser capito, mentre Stecchetti si capisce subito perchè non ha bisogno d'esser capito.

VII

La parola come sistema

La parola, però, non è ancora musica fino a quando essa rimane avulsa da un ordine di relazione: la parola non è espressiva neppure di musicalità sensoriale, non è ancora suono se è sola. Non è la parola che suona: suona l'accordo, cioè il rapporto. Il rapporto delle cose universalizzato nel rapporto delle parole.

Se la parola fosse tutto, una sola parola dovrebbe dir tutto. Una sola parola dovrebbe essere arte.

Ma la parola così isolata non può adeguatamente riferirsi e riprodurre l'ordine della molteplicità extramentale: essa ha bisogno di ordinarsi con altre parole (il soggetto ha bisogno del predicato, il sostantivo dell'aggettivo..... e così via).

Nel senso, quindi, che la parola si ordina ed esprime nel ritmo, intendiamo che la musicalità (fondandosi anche la musica sul ritmo) sia un modo della poesia, come lo è di tutte le arti.

E come lo è sovratutto dell'arte logica.

Or molti cultori d'estetica si son lasciati traviare dalla presenza costante dell'elemento ritmico dell'arte, confondendo musica e ritmo, non accorgendosi che il ritmo è l'essenza stessa del pensare così come lo è vivere organicamente.

Ed a questo punto le ricerche estetiche del Guyau sul fondamento fisologico del ritmo (ritmo-respirazione) potrebbero convalidare quest' ordine di idee.

Insomma il pensiero è ritmicità (dialettica è ordine ritmico di opposti; contrarietà è disposizione ritmica ecc.): ciò avvalorerebbe l' essenza logica dell' arte ma non potrebbe mai giustificare ogni estetica fondata sul musicale o sull' indistinto.

VIII

Poesia e religiosità

Se la poesia è l'arte, la sua essenza non può che essere religiosa.

La poesia non solo riproduce l'ordine di carità implicito nel mondo, ma lo coglie in quello che esso ha di veramente universale ed essenziale.

L'unica formula accettabile tra le innumerevoli che popolano la storia dell'estetica è sempre quella di Aristotile: l'arte è riproduzione.

Ma in Aristotile questa scoperta appare di minore portata perchè lo Stagirita non si pose che molto vagamente il problema della loro gerarchia.

Le classificò senza ordinarle sistematicamente.

Distribuì le funzioni riproduttive tra i vari generi, ma non assegnò alla poesia il posto di centralità ed assolutezza che le spettava.

Or solo risolvendo l'arte nella poesia è possibile intendere il valore riproduttivo dell'arte.

Riprodurre significa trasferire nell'ordine delle parole e del loro nesso quell'ordine di vita che unifica le cose e rivela la presenza ed azione di una legge superiore.

Solo la poesia ha modo di cogliere l'essenzialità di que-

st' ordine perchè essa ha i mezzi di esprimere la verità e ricchezza con cui quest' ordine si manifesta.

Essa tanto più è poesia quanto più coglie e rende quest'ordine e quanto più efficacemente e rapidamente lo comunica.

Or come riconoscimento di questa suprema legge della vita e del mondo essa è atto logico, come espressione attraverso il mezzo comunicativo che, in quanto suono, linea, colore, massa, brivido, è individuo, è atto metalogico.

L'arte è scienza suprema che si individualizza in un'opera: la categoria che tocca l'individuo, l'universale che ha quella unica materia dell' individuale.

Or questo modo di coincidenza dell'universale nel particolare è attività religiosa.

L'arte è atto religioso perchè è atto religioso l' innesto del logico e del metalogico. E perchè è solo della religione questo senso e possesso della verità, mentre la filosofia, per quanto dogmatica ed intellettualistica, poggia sempre su un piano critico.

La poesia riproduce la verità, nel senso che essa ne coglie l' incanto senza sciuparlo nell' analisi e nell' astrazione.

Essa è un credere nel mondo che riproduce come in sè vero. E tutta la sua forza sta proprio in questa sua attitudine a determinare in noi la credenza.

Dinnanzi al viaggio dantesco, o ai tristi casi di Edipo la nostra attitudine è estetica se noi vibriamo, credendo, in quel mondo e in quegli eventi. Se noi dubitassimo, o dovessimo ascoltare o leggere dubitando, svanirebbe l'incanto dell'arte. E c'è qualcosa di più: se noi volessimo gustare un'opera d'arte sempre sul chi va là della diffidenza, saremmo ad un tratto sommersi dall'opera stessa e dimenticheremmo i nostri dubbi.

La differenza tra filosofia e arte è questa: mentre la conoscenza filosofica considera il suo oggetto sempre in un'attitudine di diffidenza e di critica; e, più dubbiosa è, più filosofica si dice, la conoscenza poetica è tutta un atto di fede nel mondo dell'arte.

La poesia è illuminazione accompagnata da un atto di fede, essa è dunque una conoscenza che trascende i suoi vincoli e i suoi limiti.

È atto religioso, religioso nel senso che risulta da una complicazione di fede e di conoscenza, senza che questi due termini prevalgano nel loro rapporto e si assorbano reciprocamente.

È ancora atto religioso perchè il suo contenuto mira all'eterno, ed anche il contingente vuol cogliere in quello che esso ha di essenziale e di eterno.

Una linea, un aggettivo, un tono di colore, uno slancio di massa sono opera d'arte se colgono, fissano e rendono l'eterno l'essenziale carattere di una forma di vita.

La poesia è atto religioso: ma non bisogna confondere poesia e religione solo perchè siano fondate egualmente sulla rivelazione.

La poesia, in quanto poesia conchiusa nell'opera, è rivelazione dell'uomo all'uomo. Il poeta rivela come un'ombra del regno che si è illuminato dinnanzi al suo intuito.

Ma oltre a questa rivelazione indiretta c'è nell'uomo una rivelazione diretta che è la rivelazione religiosa.

L'atto poetico è, dunque, non identico ma simile all'atto religioso.

La Rivelazione da Dio è verità: verità assoluta. La rivelazione dall'uomo, cioè la poesia, è *come* la Verità.

Non è verità allo stesso titolo, ma è fatta ad immagine e simiglianza della verità.

Infatti Dio ha creato l'uomo a sua immagine e simiglianza: il linguaggio di Dio — cioè la Sua rivelazione — deve essere l'atto in cui si comprovi questa simiglianza dell'Uomo e di Dio.

Dio parla: rivela la verità e la salvezza. *Io sono la verità e la via.*

Gli uomini parlano: la forma più alta, più completa, più rivelatrice di linguaggio, quella dove concorrono tutti i modi della ragione, del sentimento, della fantasia, quella che più suona, vibra, imprime, coglie; quella che rende la linea del corporeo, l'essenza dell'incorporeo, questa lingua che fa l'uomo veramente simile a Dio è la poesia.

Essa non è la verità ma è *come la verità.* Ecco perchè crediamo nella realtà della poesia: ma vi crediamo con un po' di approssimazione e di batticuore che ci dicono come tutto il suo incanto poggi sul filo di un'illusione.

Distruggete l'illusione della verità del mondo della poesia ed avrete distrutto la poesia.

Ma non è questo che importa ai fini di una più chiara distinzione tra poesia e religione.

Aver trovato che esse siano fatte allo stesso modo è molto, ma non già tutto.

La poesia è la verità che l'uomo rivela all'uomo; essa è dunque oggettiva. Quando essa si voglia considerare come rivelazione compiuta, come opera d'arte, non ci sarà modo di applicarle altra universalità che quella della sua categoria,

Come *arte* è universale, come *questa opera d'arte* è una, sola ed individua.

Ecco perchè l'arte è attività universale, mentre il com-

plesso di ogni singola opera d'arte è particolarissimo. E ben a ragione: solo la verità che è da Dio può essere verità universale anche come contenuto, mentre la rivelazione umana è *come* la verità ma non è la verità.

Quando si pensa ai poeti, come a creature dotate di doni divini, come a profeti, come ad invasati di divino si coglie questo carattere di simiglianza religiosa.

Ma non bisogna uscire fuori dal significato analogico di questa scoperta e non bisogna attribuire al contenuto dell'arte quell'assolutezza che deve essere solo attribuita alla verità da Dio, cioè alla rivelazione religiosa.

IX

La misura della poesia

Molti sbagliano parlando di religione come arte e di arte come religione perchè attribuiscono ad entrambe le rivelazioni lo stesso valore, cioè vengono a negare il valore assoluto ed oggettivo della rivelazione divina.

E quest' errore porta con se un altro principio di confusione: quello della misura dell' arte.

Su quel criterio poggeremo per affermare che un' opera è più artistica di un' altra?

Annullato ogni criterio di analogia tra l'assoluto ed il relativo, si cadrà nella confusione idealistica che afferma esser tutte le opere d' arte egualmente e nella stessa misura arte.

Ed infatti se oltre l' arte non esistesse un modello assoluto di bellezza e verità assieme, come potremmo parlare di verità e di bellezza coeve all'opera d'arte se non affermando la ingiudicabilità dell'arte?

Se tutte sono allo stesso titolo arte nessuna può essere più o meno arte delle altre.

Ed allora ogni opera d'arte sarebbe rivelazione di verità, ma l'arte non rivelerebbe verità alcuna; e sopratutto non sarebbe come la rivelazione dell'assoluto.

Il carattere equivoco delle estetiche romantiche sta in

questa indecisione e imprecisione; si presume che l'arte riveli la verità, e si sopporta che ogni opera d'arte riveli una sua peculiare verità.

Quando può avere ragione il principio romantico che l'arte sia rivelatrice di verità?

Solo quando sia mantenuto saldamente il principio dell'analogia di cui sopra.

Ed allora un'arte sarà più arte quanto più la sfera della sua rivelazione individua si avvicinerà alla sfera dell'Universale rivelato.

A questo titolo essa sarà più vera perchè più arte e più arte perchè più vera.

Se la verità e una, l'arte sarà universale a patto che verso questa verità ed unità converga.

Non basta accorgersi che non c'è arte disgiunta dalla religione e che i periodi più ricchi di arte sono quelli in cui l'arte è fecondata dal principio religioso, ma bisogna su queste scoperte fondare un vero e proprio sistema di misura estetica.

Posto che non c'è verità fuori della rivelazione, e conseguendo che l'assoluta rivelazione non potrà essere che da Dio, l'arte parteciperà dell' Universale quanto più realizzerà in se quest'assoluto.

Ma la realizzazione di quest'assoluto non sarà compiuta nel mero ordine conoscitivo perchè allora l'arte sarebbe la stessa cosa della filosofia.

La realizzazione dell'assoluto compiuta dalla poesia avviene nel gran sistema dell'analogia espressiva.

I poeti non solo si sforzano di attingere l'Assoluto (materia dell'arte) ma lo esprimono come se lo rivelassero.

Essi sono simili a Dio, posto che Dio sia il poeta assoluto, cioè l'assoluto Creatore e Cantore della verità.

Ma come ogni cosa che è dall'uomo è parziale ed imperfetta così ogni opera di poesia non realizza tutta la sfera della verità-bellezza; e il giudizio sotto il quale essa cade è quello che commisura il grado di maggiore o minore approssimazione tanto alla materia dell'Assoluto (elemento gnomico e pedagogico della poesia) quanto alla forma (musicalità, espressività, liricità, ecc.).

Ma forma e materia non sono che aspetti della stessa concreta opera d'arte, nè il critico può distinguerle in una vera e propria disgiunzione, ond'è che l'opera d'arte agirà concentricamente su i due piani della conoscenza e dell'espressione senza dar modo di essere scissa e analizzata.

La storia dell'arte è la storia delle opere d'arte considerate individualmente da questo punto di convergenza e giudicate più o meno distanti dall'Assoluto.

Ma siccome la misura di distanza dall'Assoluto non può essere compiuta in un rapporto singolo tra l'Assoluto e l'opera d'arte, per la posizione di incommensurabilità che c'è tra finito ed infinito, la misura dell'opera d'arte sarà sempre relativa alla coesistenza delle varie forme d'arte e delle varie opere d'arte.

Il primo ordine di misura è costituito dal rapporto di coesistenza delle singole arti (musica, pittura, scultura, architettura) che sono arti individuali convergenti e risolventisi nell'arte assoluta che è la poesia.

Poi le opere di poesia saranno ordinate in un sistema di coesistenza e quindi di relativa distanza dall'Assoluto.

X

La pietà

Ed allora la prassi intima della poesia diventa la pietà.

E *pietas* era nell'epica antica il marchio dell'eroe.

In un certo senso la pietà d'Enea vale la pietà d'Ulisse.

Il cristianesimo ha illuminato questa antica tendenza.

L'eroe nuovo è il vittorioso di questa speranza celeste: da Goffredo ad Adelchi.

Poesia è il senso di questa pietà; il carattere trasfiguratore di questa compassione.

. . . . . *la pietà dei due cognati*

. . . . . .

. . . . . *tanta pietà m'accora* . . .

Qual'è ad esempio, il segreto della grandezza di Don Abbondio?

La sottile ed ineffabile pietà con cui l'ha costruito Manzoni.

Al debole, al fragile vaso di terracotta, al figlio di quel volgo disperso che nome non ha, che sopportava la sferza spagnuola dei Don Rodrigo gemendo e tremando, il poeta mette accanto l'impetuosa, costruttiva, capovolgitrice borghesia dei

Fra Cristofaro, e la solenne, consapevole nobiltà ambrosiana dei Cardinali Borromeo, senza schiacciarlo.

Tutta la luce di questa creatura immortale è nella soavità ed acume del sorriso manzoniano che sottolinea senza uccidere. I critici non hanno ancora capito che tutta la bellezza della creatura è nel cristianesimo di Manzoni, in quel superiore senso di compassione che circola nelle pagine dell'immortale poema.

Una sola creatura non potè salvare la fantasia del Manzoni: la figura del Griso. Ma ne profferì la condanna con rapidità, senza voler macchiarsi di indugio peccaminoso.

La stessa morte di Don Rodrigo rivela nel Manzoni trattenuti ma sensibili impeti dicompassione.

Ma tanto più grandi — come in Dante — sono le creature manzoniane quanto più intelligente vi fluisce la pietà.

E Don Abbondio è il protagonista dei *Promessi Sposi* perchè è la creatura che ha avuto maggiormente bisogno della pietà manzoniana.

Infatti noi ne sentiamo la opacità e la debolezza ma sempre sotto il sorriso indulgente del Manzoni che accompagna la sua povera creatura fino all'atto finale che la redime e santifica.

Il matrimonio di Renzo e Lucia.

Se la poesia è l'arte per eccellenza, non sarà difficile intendere il perchè di questa tendenza all'atto pietoso che caratterizza la poesia.

Quando si parla dell'arte come catarsi, o come liberazione, o come purificazione, o come invenzione del demiurgo o della donna-angelo, non si sottolinea che il bisogno della poesia di tradursi in preghiera.

La preghiera è canto di chi sa che chiedere: mentre il canto è richiesta di chi non sa bene cosa chiedere.

Frugate nel cuore di tutte le poesie e ci troverete l'anelito della preghiera, il bisogno di un regno superiore,

.....per aver pace.....

Dopo l'angoscia, il terrore, la morte, dopo la tragedia della necessità, del fato, della natura, sul viso di tutte le creatura dell'arte balena una parola immortale:

e venni dal martirio a questa pace.

E così come la vera preghiera è quella che invoca la conformità del nostro volere alla volontà del Padre, vera arte è quella che a questa conformità aspira.

E vi aspira effondendosi e propagandosi, qualcosa di più della meditazione e della contemplazione, perchè nella preghiera le nostre parole, pure restando indicibilmente nostre, escono dal chiuso della nostra angoscia e cercano una fraternità di parole (rima), un'affinità e complementarietà di suoni (ritmo), un ordine di coesistenza (strofe) e di universalità (poema).

La preghiera non parla più nel nome del mio, ma del nostro bisogno, e si rivolge a Dio esprimendogli la necessità di tutti gli uomini.

Allora il nostro travaglio lirico, diventato travaglio dell'umanità (epica) si traduce nel grande slancio ritmico dalla morte alla vita (drammatica).

L'arte finisce di essere individuale e si traduce nell'ordine vivo della convivenza: diventa Chiesa.

In questo senso diciamo che fuori della Chiesa non c'è arte, perchè la Chiesa nell'atto stesso in cui si fa depositaria della verità rivelata la traduce in canto e preghiera, assommando nella poesia dei suoi riti lo splendore di tutti i colori, i riflessi di tutte le forme e l'emozione di tutte le musiche.

XI

Eticità del poetico

Il sospetto di un' inerenza di eticità ed atto poetico non può ragionevolmente sorgere ammettendo l'arte di qua della sfera intellettuale. Dove non c'è atto intellettuale non c'è atto di volontà e dove non c'è volontà ivi non è legittimo porre un problema del bene e del male.

Dirò di più: allo stato delle nostre ricerche, posto che l'arte non sia determinata, almeno nel suo punto di ignizione, da un'atto della volontà non ci sarebbe modo di porre sul tappeto un problema della moralità dell'arte.

Però chi ben riguarda l' interno processo dell'atto poetico non può stentare a riconoscere come esso risulti costituito dalla confluenza di due opposti fattori: quello formale il cui elemento primo è la luce e che è gratuito e quindi non suppone, *a parte hominis,* un atto deliberativo della volontà; e quella materiale o logico che costituisce come lo schema effabile, o l'oggettività del dato dell' intuito generico che diventa atto conoscitivo.

Nell'arte dunque c'è una materia costituita dagli schemi prima percettivi e poi mentali; e una forma il cui carattere è dato dal sistema di luminosità onde gli schemi si rendono poeticamente visibili.

La materia dell'arte è dunque comune all'atto conoscitivo: e questo è comprovato dal fatto che un'opera d'arte sia universalmente comprensibile anche quando non è comprensibile come opera d'arte. Noi possiamo infatti tradurre un sonetto da una lingua all'altra, riferire a parole il significato di una pittura ecc..

La forma, essendo specifica, non può subire che approssimativamente questi trasferimenti: essa è quella che è appunto perchè il suo atto iniziale non è in noi ed è in noi soltanto la capacità tecnica di tradurla in una forma di linguaggio quanto più è possibile espressivo.

In questo passaggio dall' illuminazione alla traduzione tecnica interviene la volontà: ma qual'è il fine dell'atto volontario? Qual'è il bene che la volontà cerca?

È ovvio che il bene cui tende la volontà è quello intrinseco all'atto esecutivo: il poeta vuol riprodurre *bene* quello che gli è stato rivelato.

Ma i teorici dell'arte arrivati a questo punto si credono in diritto di affrettarsi a trarre la conclusione che l'arte non abbia niente a che fare con quel particolare bene che è quello del costume.

Ed hanno torto perchè non hanno posto mente a distinguere nell'atto poetico le due fasi fondamentali per poi integrarle di nuovo nell'unità indissolubile dell'opera d'arte.

Muoviamo dunque da quest'atto di distinzione: qual'è il fine della formalità dell'arte? qual'è il fine della materia dell'arte? Qual'è il fine dell'opera d'arte?

Rispondiamo partitamente.

Se la forma dell'arte è data dall' illuminazione diretta dall'Essere alle cose qui si deve supporre un atto deliberativo

della volontà da parte dell' Essere. Dio illumina poeticamente le cose volendo con ciò deliberatamente chiarire all' intuito del poeta una significazione di finalità delle cose stesse. Le cose non sono nè buone nè cattive, nè belle nè brutte; la luce poetica le rende belle e buone solo in quanto le fa partecipi di se trasfigurandole e diafanizzandole come trasformandole in se stessa. « Qui veggion l'alte creature l'orma dell'eterno valore . . . ».

La materia dell'arte, d'altro canto, per quanto diafanizzata dalla forma, in quanto ente conoscibile resta quello che è: il giudizio che la riguarda è teorico e pratico: la ragione dice prima: *questo è*; dice poi *questo è buono* o *questo è cattivo*.

Or rifondendo questi due momenti nell'unità dell'opera d'arte si ottiene che l'opera stessa considerata dal punto di vista dell' illumiuazione è sempre buona perchè il suo fine è la luminosità, cioè la sua deiformità; considerata dal punto di vista intellettuale può essere giudicata o buona o cattiva nei riguardi del fine etico.

Questa possibile duplicità di giudizfo è pure trascesa da una considerazione che è possibile ricavare dall'analisi oggettiva delle opere d'arte.

A molti studiosi del problema estetico non è sfuggito come nel giudizio che si da dell'opera d'arte talvolta si incorra in un assorbimento della materia nella forma proprio quando tra materia e forma si determini un processo di opposizione.

Un'opera d'arte tanto più opera d'arte ci appare quanto più noi sentiamo risolversi questo possibile dissidio. Il nudo di un quadro o di una statua può essere, intellettualmente

parlando, sollecitatore di cattivi pensieri; l'incesto cantato dal trageda, il peccato ritratto dal romanziere sono in se, come fatti conoscitivi, produttori di turbamento della volontà... Eppure tanto più noi diciamo che un'opera è opera d'arte quanto meglio la materia dell'opera va perdendo il suo carattere di inferiorità morale per equarsi alla purezza intrinseca della forma. Un artefice che suscita concupiscenza è poeta fino ad un certo punto: è proprio delle grandi opere d'arte questo sommergere la materia sensibile e concupiscibile nella purificazione della forma che è *sempre buona perchè la sua essenza è divina.*

Se l'artefice non riesce a purificare la materia nella forma segno è che egli non ha reagito quel tanto che bastasse alla purità della rivelazione divina.

È degli artefici inferiori e incompleti questo sciupare la luce in favore della materia. I grandi poeti come Omero, come Dante, come Dostoiewski, come Manzoni, non sono mai sollecitatori di bassi istinti non perchè abbiano evitato la *materia peccaminosa* dell'arte, ma perchè sono riusciti a risolverla nella superiore luce della forma: Dante non evita di cantare il peccato di Francesca; e Manzoni non ha soppresso dai personaggi del suo romanzo la Monaca di Monza; entrambi sono riusciti però a farci dimenticare il peccato in quanto peccato sottraendolo alla sfera delle nostre tendenze pratiche.

Infatti che cosa diciamo noi comunemente di quelle cattive azioni che perdono la perversità della loro funzione pratica nell'atto in cui si traducono in opera d'arte? Diciamo che si sono *poetizzate.*

E invero è la forma della poesia che purifica perchè essa fa prevalere il divino sull'umano.

La fotografia di una donna nuda, per quanto pseudo-poeticamente atteggiata, è pornografica; mentre il nudo di una statua di un vero artista è sempre poetico.

Come si vede il problema dei rapporti tra moralità ed arte ora si sposta verso la fase esecutiva.

Certo da Dio non può venire il male: e da Dio venendo la luce poetica la forma dell' arte in quanto corrisponda ad una verace illuminazione è sempre buona, anzi è massimamente buona in quanto è *veramente* forma poetica.

Se male c'è nell'opera d'arte già fatta questo male è quello che proviene dall'uomo: cioè dall'intuito sensibile, dalla capacità esecutiva ecc.

L'opera d'arte completa è quella in cui la materia si adatta più vogliosamente alla forma: nella vera opera d'arte si incontrano, convergendo, due volontà: la volontà di Dio che illumina e la volontà dell'artefice che tende a Dio.

Ed allora anche gli oggetti intermedi alle due volontà sfavillano meglio del bene; perchè diventano più se stessi: diventano la Natura che Dio fece sua messagera, ministra e figliuola.

Conchiudendo: l'opera d'arte vera è sempre buona; cattivo può essere l'artefice in quanto non riesca a fondere in concordia di cospirazione la materia e la forma; ma se l' opera mostra chiaramente questa scissione interna l'artefice cattivo diventerà cattivo artefice.

Cioè perderà il diritto di esser chiamato col « nome che più dura e più onora ».

PARTE TERZA

CHIARIMENTI

PARTE TERZA

CHIARIMENTI

I

Arte e ordine

Una difficoltà tra le più toccanti per l'intelligenza del valore formalmente religioso dell'arte è quella che riguarda il carattere di primato della poesia. E questo non perchè la poesia accolga e risolva in se i caratteri peculiari delle singole arti e sia quindi pittura, volume e canto. Il primato della poesia, inteso in questo senso, offrirebbe il destro ad una osservazione reciproca: non è, poniamo, la pittura o la danza (1), il risultato di una convergenza sul piano espressivo del plastico, del sentimentale, del ritmico, e, anche del logico? Ed allora se in ogni arte c'è tutta l'arte, il problema di una gerarchia rimane privo di senso.

Bisogna, a nostro avviso, spostare la ricerca sul terreno della forma; e questo senza avere rinunziato a quei punti di conquista sul terreno del contenuto e del sentimento che sono più agevolmente accettati in senso storico, perchè è assai difficile obbiettare ad una tesi dell'interesse particolarmente religioso degli artisti che tanto più

---

(1) Assai interessanti sono le osservazioni che un mistico argentino, Vicente Fatone, fa a proposito del valore religioso della danza in un suo libretto *Arquitectura y Danza* (Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 1931). Il Fatone muove dal sentimento del silenzio che in architettura si intona a quello di infinito, dando a questa quell'atmosfera di divino di cui è ricca l'espressione religiosa della danza. Ma nella danza al senso dell'eternità, caratteristico all'architettura, è disposato anche a quello della libertà. E la danza quindi "complementa con la arquitetura la expresion de Dios„ (pag. 19).

realizzano l'opera quanto più la rendono ricca di quel particolare tono di umanità che è potenziato in una visione cosmica e quindi in un certo senso religiosa dell'essere.

Ma accettato il principio che religioso nella sua essenza sia lo spirito umano la scoperta di un contenuto religioso dell'arte sarebbe nient'altro che una deduzione formale.

La strada che proponiamo, invece, per quanto più difficile e spinosa, ci sembra più sicura perchè veramente probante su un terreno dove l'uso del termine religioso è meno agevole.

Posto dunque come punto di partenza il concetto di primato della poesia è necessario in un primo tempo certificare in che senso, oltre la sfera del contenuto, la poesia possieda quei caratteri di universalità e di ricchezza che possono conferirle un reale primato sulla forma delle altre arti.

Una prima osservazione da fare è questa: l'arte, in qualunque suo genere si colga, esprime una esigenza di carattere logico proprio in quel suo principio di cogliere e di esprimere quello per cui l'oggetto della nostra rappresentazione si rende caratteristico.

Una parola, una sfumatura, una linea, un gruppo di suoni vogliono caratterizzare, in maniera più diretta e più rapida, il *comparirci* di qualche cosa.

Vogliono rapidamente coglierlo per più rapidamente trasmetterlo. L'arte riproduce questo essenziale senza scomporlo. Un disegno di poche linee riproduce, in questo senso, meglio di una fotografia.

Un tema musicale realizza in un ordine unitario il complesso di una sequenza densissima e varia di stati d'animo.

Ma questa esigenza di rapidità non è semplicemente economica: una formula matematica non è una immagine perchè la formula matematica nasce dall'esigenza del minimo mezzo, mentre l'immagine nasce da una esigenza diversa.

Il suo sintetismo è solo apparente perchè l' immagine è un tutto che scomposto nelle sue parti non può ricomporsi, al contrario della formula matematica).

L' immagina è ricerca di un ordine. E l'arte è conquista di un

ordine in un superiore principio di unità. (Ciò spiega la inscomponibilità dell'arte e il ridicolo onde si copre la cosidetta analisi estetica).

Bello, in arte, è proprio il coglimento di questa unità.

Bellezza non dunque di ordine sensoriale, sibbene di ordine metafisico.

Ma se la Bellezza, come Unità e Totalità dell'ordine, è, nella sua compiutezza ideale, trascendente, ciò non esclude che le cose, che diventano oggetto d'arte, di quest'ordine per qualche verso partecipino.

Le cose in se stesse nel loro presentarsi alla sensibilità non sono nè belle nè brutte; e se son belle o brutte lo sono in un senso diverso da quello estetico.

Diventano belle dal punto di vista estetico quando rivelano la loro inerenza col Bello, cioè quando rivelano un ordine di universalità e di espressività.

Posto il concetto tomistico di inerenza del Bello nelle cose ne consegue il concetto di rivelazione (proprietà, integrità, chiarezza) che le cose offrono all'artista.

Le cose hanno in sè questo divino sigillo che i sensi possono cogliere solo in forma imperfetta, in forma starei per dire angosciosa. Il solo fatto che l'artista si serva di immagini, ci avverte che il complesso sensoriale è stato trasceso in un complesso-ancora sensibile-ma di struttura logica.

Immagini e miti sono in se delle rappresentazioni; ma nell'opera d'arte costituiscono veri e propri fulcri logici.

Se le cose hanno il divino sigillo dell'Uno (miti ed immagini sono introduzioni di una disciplina di unità nella molteplicità fluttuante del sensibile), cogliere questo sigillo è un conoscere. Ma non è solamente conoscere; è qualcosa di più.

Il problema del Bello come problema dell'Ordine non può risolversi che in sede oggettiva. Bello non è ciò che piace perchè piace, ma ciò che dovrebbe piacere se la cosa si rivelasse nella sua divina peculiarità.

Ecco perchè poetare è un divinare.

La Bellezza è qualità delle cose: il poeta deve suscitare negli altri il sentimento di questa qualità. Deve rivelarla agli altri, così com'è stata rivelata a lui. E tanto più egli è poeta, quanto più rapidamente, intensamente ed integralmente egli comunica il segreto rivelatogli.

Questa esigenza di rapidità e di integrità è stata talvolta confusa con cosidetta espressione quasicchè l'artista ricavi da se quest'ordine e non l'abbia prima intuito nelle cose.

Se l'arte consistesse nell'espressione e nel suo modo, non solo non ci sarebbe più posto per un problema del bello ma ogni atto espressivo sarebbe opera d'arte. Conclusione che per quanto sembri ovvia farebbe, di ogni sistema di comunicazione, un'opera d'arte e negherebbe quindi l'arte stessa.

L'arte ricorre sempre ad un termine extra-soggettivo come termine di convalida. Noi diciamo che il pittore ha visto, che il poeta ha colto ecc. E siamo sicuri che noi vediamo e cogliamo ciò che egli ha visto e colto prima di noi.

L'estetica dell'espressione può avere un significato ed un valore in quanto, chi esprime, esprime qualche cosa e questo qualche cosa è anteriore all'espressione stessa.

L'espressione insomma, è sempre il correlativo di una rivelazione.

La fantasia è conoscitrice: questo è l'unico senso che si può attribuire a quello che il Vico chiama "sapienza poetica„, cioè poesia come prima e diretta forma del sapere.

L'artista scopre un ordine *delle* cose, anzi un ordine *nelle* cose. E quest'ordine non è trascendentale nel senso che riguarda la nostra capacità ordinatrice ma è coessenziale alle cose stesse.

Se la poesia consistesse nel modo dell'ordine come capacità dell'artista di dare un ordine alle cose, e allora non ci sarebbe più distinzione tra ragione e poesia, poichè la ragione è proprio il nesso trascendentale dei sistemi di conoscenza e la poesia — resa esclusivamente modo espressivo — coinciderebbe senza residuo con la ragione stessa.

Ragionare è esprimere un ordine dei nostri pensieri, poetare è esprimere un ordine delle cose. Logica ed estetica non sono e non possono essere la stessa cosa.

L'artista rivela dunque dalla realtà rivelata un ordine essenziale e perentorio della cosa.

Ora tra le arti quella che più specificamente realizza questo senso dell'ordine, cioè questo principio della trascendenza, è proprio la poesia.

Tutti gli elementi da cui scaturisce la poesia (metro, strofe, rima, unità poematica) sono puntelli di quest'ordine.

Lo schematismo musicale, cioè la esigenza di un sistema metrico che non sia semplicemente musica e canto, ma elemento essenziale ed immutabile dell'una e dell'altro, il sistema dell'unità poematica che risolve in un rapporto conclusivamente universale le varie fasi strofiche sono tutti elementi di ordine.

E che vuol dire che la pittura ascenda dall' impressione alla composizione; e la musica dall'espressione melodica all' unità del sinfonico; e l'architettura dalla elevazione al Tempio, e così via?

Vuol dire che tutte le arti cercano con insistenza eroica quell'unità di ordine che la poesia coglie tosto che sia poesia, mentre è sempre possibile esser pittori senza composizione e musicisti senza sinfonia.

Ora se si pone mente al significato peculiare di questa esigenza di ordine non potrà sfuggire l' intimo motivo religioso di questa tendenza dello spirito.

La realtà non offre palesemente questi suoi aspetti di ordine, nè quest'ordine è del particolare come particolare.

La poesia è sempre "nota del poema eterno„ , cioè rivelazione di una legge sovrasensibile che non è dello spirito se prima non é stata del mondo.

Saperla cogliere è sempre conseguenza di un essere disposti ad accoglierla; e questa particolare capacità di attendere la rivelazione dell'ordine è capacità religiosa.

Il poeta non ricava dal suo fondo il nesso di quest' ordine;

tant' è vero (e questo abbiamo dimostrato) che egli non può volere l'ispirazione, ma può essere sempre disposto ad attendere il dono incomparabile.

Or un'analisi di questo particolare stato di attesa non può non confermare il nostro assunto, se atto religioso è questo legame dello spirito individuo alla sovrastante ed irrelativa unità dell' Ordine tutto.

Senza Dio non c'è poesia.

II

Arte e vita

Il problema dei rapporti tra arte e vita appare di grandissima portata solo a lasciarsi sedurre da quell'immediata analogia che balza dalla constatazione che l'arte sia nella sua intima costituzione *come* la vita.

Ma assai spesso l'analogia si è trasformata in equazione. Cioè in confusione di due termini, che come vedremo, appaiono letteralmente irriducibili sempre che lo studio del problema dell' arte rimanga ancora entro i limiti assegnatigli dall'estetica della cosidettta *autonomia.*

La formula arte = vita potrebbe esser vera solo ad un patto. Che fosse vera la sua reciproca: dove c'è vita, c'è arte.

Or in che senso noi potremmo accettare questa seconda formula che non è rigorosamente la reciproca della prima (arte=vita) per il fatto semplicissimo che la riduzione di vita ad arte estenderebbe a tal segno il concetto dell'arte fino ad annullarlo?

Non certo nel senso che ove si manifesti coscienza (ed è questo il senso più benigno e più calzante che possiamo concedere ai sostenitori di questa formula per evitare loro la disperata illusione di cercar l'arte nelle sfere dell'organico, dell'animale e dell'inconscio che sono sempre forme di vita) ivi sia più compiuta manifestazione di arte (1).

---

(1) Un curioso innesto di estetica positivistica, hegeliana e intuizionistica si ha nell'opera dello scrittore francese noto sotto lo pseudonimo di A l a i n le cui

Nel senso che è comune a parecchi scrittori contemporanei di estetica e cioè che arte sia presenza degli elementi più pieni e più completi della vita, che arte sia insomma *amor vitae*, forma suprema dell'auto-posizione della vita e gradino che supponga già dietro di sé il processo della conoscenza.

Il Tilgher, uno di quelli ai quali più direttamente alludiamo, sostiene infatti "che l'arte suppone già costituito il regno della realtà e della conoscenza della realtà„ (*Estetica*, Roma 1931, pag. 47).

A prescindere dal fatto che quello che dice il Tilgher può esser vero solo accettando il metodo del gradualismo crociano, anche capovolgendolo, facendo cioè ultimo gradino dello spirito quello che il Croce fa il primo gradino, resta fermo che il procedimento specifico con cui il Tilgher cerca di fissare i caratteri dell'arte non concorra a chiarire il senso definitivo della sua equazione radicale: arte = vita nella sua posizione completa (spontaneità, originalità, autoposizione, autosufficienza ecc.).

Ma seguiamo un po' il Tilgher nelle sue tappe.

Prima di tutto l'arte non è purificazione degli affetti o catarsi, non è attività pratica, non è insomma in nessun rapporto con la vita empirica: ("il dominio dell'arte è un'isola separata dal continente della vita pratica da un invalicabile mare„ pag. 32); l'arte non è gioia, e non è neppure dolore nel senso pratico; per esser più brevi non è sentimento (angoscia, sdegno, nostalgia ecc.) non è conoscenza nel senso dialettico (rapporto sintetico di soggetto ed oggetto,) non è fantasia (la fantasia sarebbe per il T. rappresentazione di irrealtà conosciuta come tale e dunque rapporto sintetico con la realtà), non è trasfigurazione o "idealizzamento„ della realtà, non è immaginazione, non è espressione ecc.

---

molteplici ricerche sulla natura dell'arte sono sintetizzate in un libretto *Vingt leçons sur les beaux-artes*. Paris 1931 (6.a ed.).

L'arte, egli sostiene, non è evocatrice di forme, ma il tipo più alto del movimento corporeo, uno slancio vitale. Anzi tutte le arti nascono, addirittura, da un movimento convulsivo. Per lui Michelangelo e Beethoven sono artisti in quanto sono "deux violents et deux deséspérés„ (pag. 26).

Eppure "tutto lo spirito è presente, nell'esperienza artistica„ (pag. 69) e in virtù del fatto che l'arte non sia vita *tout court* è possibile che la vita passi tutta nell'arte. E vi passi in ciò che la vita ha di più universale cioè nella moralità.

" Chiedere all'arte moralità è chiedere di essere interamente, totalmente arte, di spiegare tutte intere le sue ali di arte„ (pag. 81).

Come si vede il termine di vita è, nell'estetica di Tilgher, quantomai generico e misterioso.

Non si spiega agevolmente però come tutti quelli che pongono l'equazione arte=vita sono poi obbligati a caratterizzare l'arte riducendo e depauperando il concetto di vita.

Le estetiche di questo tipo quando sono arrivate al punto in cui debbono dirci che cosa è l'arte non riescono ad altro che a dirci quello che l'arte non è.

La vita è fatto fisico e l'arte non è fatto fisico, la vita è sentimento e l'arte non è sentimento, la vita è conoscenza e l'arte non è conoscenza, la vita è fantasia e l'arte non è fantasia... E si potrebbe continuare.

Un altro esempio di questo genere è ricavabile dal libro di Vincenzo Schilirò (1) dove si affronta in un modo spesso geniale e sempre perspicuo una riforma di metodo dell'estetica cattolica. Ma il riconoscimento di questi meriti e dei contributi da lui posti alla soluzione di questo problema non può impedirci di pigliare lealmente posizione.

Lo Schilirò come il Tilgher, discendendo per qualche verso dall'estetica dell'intuizione, arriva, attraverso l'equazione arte-vita, a soluzioni che paiono in apparenza diametralmente opposte.

Il Tilgher dall'indeterminatezza del concetto di *amor vitae* è trascinato nell'orbita mistica "L'arte è vita (vita come *amor vitae*) e come ogni atto di vita è autoposizione, è spontaneità; c'è o non c'è, si produce o non si produce, non si comanda non si genera a volontà; e quando si produce è quella che è, e non può essere

(1) Vincenzo Schilirò *Arte-Vita* Appunti di estetica. (Catania 1932).

diversa da quella che è. In ciò il lato giusto delle teorie che vedono nell'arte il frutto di una ispirazione o di una divina mania„ (pag. 47).

Lo Schilirò invece sbocca in una forma vaga di attivismo religioso che non cade nei pericoli mistici solo perchè robustamente corazzata da quel senso di oggettività e trascendenza che è l'*unum necessarium* del filosofare cattolico.

"L'arte è ansia, sete di vita. Figlio del Vivente lo spirito anela alla sua origine immortale. E non si appone male chi in questa sete di tutti gli uomini — e più nello spasimo dei poeti e degli artisti — intravede il bisogno di modificare il mondo, di renderlo più bello e più perfetto e di elevarlo fino alla sfera della Divinità„ (pag. 34).

Ma sbarazziamo il campo dalla generica equazione arte=vita.

La prova che arte e vita non siano la stessa cosa non è data semplicemente dal fatto che l'arte non esaurisca tutte le forme della vita ma costituisca sempre una eccezione rigorosa ed individuabile.

Il che abbiamo dimostrato illustrando il concetto di eccezionalità e gratuità dell'arte (l'arte è come il coraggio e chi non l'ha se non se la può dare).

La responsabilità di questa equazione risale al Croce sulla scorta della cui estetica si è potuto arrivare all'ammissione che qualunque opera dello spirito umano, vuoi i *Principi* di Euclide, vuoi la *Summa* di S. Tommaso vuoi la *Critica della ragion pura* di Kant siano per qualche verso opera d'arte; per converso l'*Iliade* la *Divina Commedia*, il *Faust* ecc. non lo siano interamente, donde il bisogno di sciogliere l'opera d'arte nei presunti elementi costitutivi per separare poesia da non poesia.

La teoria del Croce oscilla grossolanamente tra eliminazioni arbitrarie (l'arte non è questo... l'arte non è questo... l'arte non è questo...) e confusioni cavillose (arte è una interiezione... arte sono i *Principi* di Euclide ecc.).

E che cosa resterebbe all'arte, la quale in quanto arte non è mai in *qualche modo* perchè l'arte è solo se *è*, e non c'è mai un'arte

che sia tale solo per qualche verso? L'essere intuizione-espressione? l'essere creazione? l'essere trasfigurazione? ecc. E via! Non tutte le intuizioni-espressioni sono arte, non tutte le creazioni, non tutte le trasfigurazioni...

L'arte resta sempre nulla. Ed ecco perchè il criterio più agevole dei crociani è quello di dirci quello che l'arte non è. O di dirci che l'arte è quello che tutti sanno. Cioè nulla.

Per smontare questo equivoco bisogna cominciare daccapo. Non concedere, per esempio, a Vincenzo Schilirò che ci sia un'arte astratta ed un'arte concreta, un'arte individuale (opera d'arte) ed una universale (capacità di farla) che ci sia, insomma, l'arte come attività (l'uomo-artista) e l'opera d'arte come fatto.

Che cosa è l'arte come capacità o attività? Nulla. Proprio quel nulla che Croce ci ha insegnato a scoprire (l'arte non è questo... l'arte non è questo... l'arte non è questo...) Estendete il metodo crociano a Tilgher ed eccovi un altro bel novero di esclusioni...

A furia di dire l'arte non è questo; all'arte come attività non è rimasto nulla.

Ma dinnanzi a questo nulla c'è un tutto ben visibile e circoscritto: l'opera d'arte.

Ed allora conviene rassegnarci: l'arte è l'opera d'arte. Non è una capacità generica, non è una facoltà, non è una potenza. È un fatto.

Come è noto questo fatto?

La vita stessa non lo pone. La vita ci dà i componenti di questo fatto (la fantasia, il sentimento e l'ordine...) ma non ci dà il composto.

È sempre possibile scomporre l'opera d'arte nei suoi elementi costitutivi ma non è mai possibile rifarla.

Anche quelli che sono in possesso di tutti i componenti dell'opera d'arte non è detto che debbano fare opera d'arte.

La *Divina Commedia* è opera di fantasia, è opera di pensiero, di sentimento, di passione ecc.; eppure quanti uomini, che pure sono in possesso di notevoli capacità fantastiche, sentimentali, passionali, non sono mai riusciti a fare un sonetto sul serio!

Abbiamo gli elementi non abbiamo la rivelazione del loro ordine.

Nè questo sa il poeta, nè sa come avvenga che egli si trovi d'un tratto in possesso di quest'ordine. "Non lo so ma lo sa Dio„.

Nessun artista potrà mai rivelarci il punto specifico in cui la sua fantasia, il suo sentimento, il suo pensiero si sono misteriosamente risolti nell'opera. Misteriosamente. È da qui che bisogna iniziare la ricerca.

Ecco perchè i tentativi estetici che meglio illuminano questa ricerca sono quelli che considerano l'arte come una forma di eccezionalità: l'arte come creazione (Cesareo); l'arte come trasfigurazione (Borgese) ecc.

Contro le arbitrarie esclusioni di Croce e dei crociani si potrebbe dimostrare che l'arte è un fatto fisico, che l'arte è un fatto morale, che l'arte è sentimento, che l'arte è riproduzione ecc. ecc.

Allineando opere e opere e impedendo al Croce di frantumarle per pigliarsi quello che gli conviene e buttare il resto (il Dante conciato da Croce è un poetarello tipo Pascoli).

Ma se neppure il poeta sà qualche cosa della sua ispirazione e del rivelarglisi di quell'ordine con cui gli elementi della sua capacità spirituale realizzano l'opera d'arte, segno è che questa rivelazione non proviene dall' interno.

Se provenisse dall'interno basterebbe volere per esser poeti.

E se questa rivelazione non è da lui segno che è da fuori di lui.

È dalla natura? no. È dalla storia? no.

E da dove è allora.

La risposta se la tiri il lettore.

Ancora una prova che l'arte sia la rivelazione di un ordine che ci trascende e non sia vita nel senso di qualità specifica di tutti gli esseri viventi si ha insistendo sul punto di partenza; e che cioè non sia legittimo parlare di capacità all'arte come forma dello spirito, ma di opere d'arte come risultato misterioso ed imprevedibile immanente nell'opera che viene riconosciuta come opera d'arte da certi suoi segni miracolosi e nuovi che non è più possibile ripetere.

L'arte che *può fare* è nulla, l'arte *fatta* è tutto.

Ed allora quando si parla di un'arte dei selvaggi, di un'arte dei bambini, di un'arte delle folle che si intende dire?

È evidente che non si possa parlare di queste arti in senso collettivo come arti prodotte dalla comunità impersonale.

L'arte la fa qualcuno. Quello che la fa è il Poeta. Noi non sappiamo come la faccia, sappiamo che l'ha fatta.

Il giudizio estetico costruisce quei termini che l'estetica pura aveva eliminati. L'arte è bellezza; ecco il primo giudizio che scoppia dinnanzi all'opera d'arte. L'arte è verità; noi la commisuriamo alla vita, diciamo che è vera se *è come* la vita. E questa sua vitalità è un ordine e cioè un fine. Diciamo: l'arte è bene.

Così rifluiscono quegli elementi di vita già eliminati, quegli elementi che non potevano spiegare come l'opera d'arte si fosse fatta, ma che contrassegnavano sempre l'opera d'arte.

Ed allora ritrovando nell'opera d'arte tutti i termini della vita (il pensiero, la fantasia, la volontà ecc.) ci siamo creduti in diritto di conchiudere che l'arte è la vita.

Ma vita di chi?

Nostra nel senso che noi viviamo di questi elementi non già nel senso che il loro ordine qualunque ci dia l'arte.

Ora siccome l'arte non è costituita dalla presenza di nessuno di questi fattori (ed in questo senso hanno ragione i facitori di estetiche che allineano le loro negazioni ed esclusioni) ma dalla forma con cui questi fattori sono ordinati ne consegue che l'arte è rivelazione d'una vita che non è quella nostra, cioè quella soggettiva o dell'Io.

Ma i filosofi ci insegnano che se c'è qualcosa oltre l'Io questa qualcosa sia Dio.

Dunque l'arte è rivelazione da Dio.

III

Arte e povertà

È ovvio che quando parliamo di arte religiosa non intendiamo stabilire un circolo vizioso tra arte e religione; come chi dicesse artistico ogni atto religioso e religioso ogni contenuto d'arte.

Ed è stato autorevolmente messo in rilievo che l'arte in quanto arte non è la religione, nè il suo mezzo educativo.

La funzione pedagogica sarà ricercabile in altro senso e in altra sede.

Religiosa è poniamo, la tua poesia (1) non perchè essa dica: Signore... Signore.

Tu m'insegni che non tutti quelli che dicono così entreranno nel Regno.

Si può cantare tutto lo scibile della storia sacra e non cogliere un solo rigo di religiosità operante come arte, e si può non nominare una sola volta il nome di Dio, facendo tuttavia poesia religiosa.

Ho dinnanzi le varie stesure delle tue poesie, così come esse comparvero nelle prime raccolte *Rosario* e *Fiamma votiva* via via fino a questa ultima forma.

La materia, come pensabile ed immaginabile, è tuttavia rimasta lì.

Or che cosa ci rende più agevole e più rapida la rivelazione di un intrinseco poetico in quest'ultima forma? Perchè fatichiamo di meno a cogliere quel che tu volevi dire e dirci?

---

(1) Si allude alla poesia di Gino Novelli per il cui libro *Migliore Stella* queste pagine furono dettate

Non era ancora poesia la notazione di una stato d'animo, il promemoria per un canto, il geloso isolamento di una visione più luminosa fra le altre...

Perchè il poeta è sempre scontento ed aspira ad una perfezione che gli si profila sempre più alta e più aspra?

Religiosa è questa sete di perfezione, questa cautela e questa scontentezza.

L'estetica classicistica da Orazio a Croce si è irretita nel diuturno esercizio di questo culto fino all'esasperazione mistica.

E l'esagerazione mistica nasceva dal fatto della riduzione trascendentale di questa posizione. La ricerca della perfezione come perfezione, della forma come forma.

Ma tu sai, mio caro Novelli, come tutte le forme estremamente mistiche celino il pericolo più corrivamente antireligioso.

Perfezione e forma diventano un poco nulla, quello che i filosofi chiamano il puro io.

Guai se al concetto di perfezione e di forma non corrispondesse una realtà oggettiva, e guai se questa realtà oggettiva non ci svelasse la sua legge.

Il poeta cerca la perfezione perchè sa la sua legge. Sale e si macera e si spoglia e si fa trasparente per rendersi più capace di far risplendere questa legge.

Se alla perfezione come forma non corrispondesse la realtà completa di una Bellezza che è Verità, la sete che brucia il poeta non potrebbe mai essere placata.

Or tutto questo mi è parso di vedere nello sforzo da te compiuto di spogliare, di sfrondare, di levigare quanto di organicamente morboso c'era nei tuoi versi di ieri.

Tu hai cercato l'essenziale, ti sei sforzato di dir più riccamente e più rapidamente che fosse possibile, hai cercato una comunione più immediata e povera.

Povera! ecco una chiave. Perchè se religiosa è la forma dell'arte religiose devono essere le sue virtù particolari.

Poesia è povertà. Quell'essenzialità espressiva che dice il dicibile senza girarvi attorno e senza gonfiar la voce.

Provati, caro Novelli, a scender giù per le tre tappe Mallarmé, Valery e Bremond fino al concetto di poesia come preghiera e noterai come tutta l'estetica francese ha capite molte più cose su un piano di estrema povertà speculativa quante non ne potrà mai cogliere la nostra così ricca di codicilli e di sfumature.

Pregare è rivelare l'essenziale su un piano cosmico.

La povertà di certe tue liriche mi pare più vera perchè conquistata dolorosamente, rinunciando a quanto di luccicante e di fisicamente persuasivo c'era nelle tue poesie di ieri.

L'uomo nasce religioso ed il poeta nasce poeta: è vero.

Ma non basta esser nati religiosi per andare in paradiso. Io non credo alla bestemmia del poeta tutto spontaneo, come non credo che i santi si facciano di colpo o che si nasca santi.

E penso che noi che stiamo all'avanguardia di una nuova poesia in Italia abbiamo da compiere un dovere esemplare, quello di mostrar come si fa a sacrificarsi a quella legge di Bellezza che è Dio.

Sarebbe facile a te che possiedi l'estro, l'entusiasmo ed il sentimento di fare una poesia più indulgente al mito all'immagine, ed alla inferiorità del cantabile per aver lode. Ma è meglio che tu a questa lode sfugga per santificarti nell'esercizio di una rinunzia che è più feconda perchè tende all' Eterno.

IV

Arte e preghiera

Contro la tendenza dell'estetica contemporanea a considerare da un unico punto di vista la prosa e la poesia deve riaffermarsi la necessità di cogliere con maggior decisione la irriducibile eterogenicità dell'arte e della scienza. Non basta il fatto che tanto la scienza che l'arte siano, in ultima analisi, due forme di conoscenza; nè che la scienza per esser tale debba chiedere qualcosa alla fantasia e, dal canto suo, l'arte non resista al suo interno impeto se non tradotta in un tessuto di organismi concettuali.

Per capir l'arte bisogna insistere invece e rendersi conto di quell'immediato e, starei per dire, instintivo fiuto che ci fa nettamente distinguere ciò che è arte da ciò che non è arte.

Tutti gli uomini, chi più e chi meno, colgono di colpo questa differenza radicale. Solo che quando vogliono tradurla in una serie di ragionamenti ed allora vanno accorgendosi che alla primitiva opposizione vanno costituendosi somiglianze parziali, affinità di tendenze, ecc.

Insistere, dunque, contro il pericolo di far di tutte le forme dello spirito arte, sulla incomunicabilità che immediatamente ci si denota tra poesia e prosa.

La poesia ci coglie d'improvviso, ci sorprende, ci chiede un assenso, una complicità... Noi comprendiamo la poesia solo più tardi: dapprima è come se l'avessimo fatta noi. È proprio dell'arte questo convincere subitaneo, e questo chiedere il nostro si.

L'atmosfera determinata dell'arte è infatti un certo senso di

comunità e di confidenza. Guardate invece la prosa o la scienza: essa chiede la meditazione e l'assenso ma sempre in ordine doppio e distinto. Chi parla e chi ascolta restano sempre due.

L'ordine della cooperazione e della socialità nella scienza è sempre approssimativo. Ciascuno pensa per se, ciascuno pensa quello che produce, anzi nel pensare il pensiero degli altri tenta con tutti i mezzi di non annegarvisi; distingue sempre: fa, come si dice, la critica.

L'arte invece questa critica non può suscitare se non volendo rompere il suo incanto di solidarietà. Quando recito un sonetto o canto un tema musicale m' illudo d'essere io ad averlo creato; guai se in quell'attimo io lo sdoppiassi da me. Senza quest'entusiasmo non si attingerebbe la nozione dell'arte.

Ed è questo forse che ha suscitato nei cultori d'estetica l'illusione che l'arte sia una forma essenziale e permanente dello spirito umano.

Ma chi pensa a questo modo non s'accorge che confonde un carattere specifico dell'arte già fatta e compiuta (ma fatta e compiuta da uno) con la capacità a far l'arte. La capacità a far l'arte, non è un carattere dell'arte fatta, come l'intelletto non è questa o quella opera dell' intelletto.

Si ha un bel dare addosso al criterio delle cosidette facoltà! Ma quando bisogna spiegare i fatti dell'anima come non supporre queste capacità del fare? Come rinunziare a questi precedenti che ci autorizzano a non confondere un fatto con l'altro?

La poesia è ricerca di cooperazione, la prosa resta ferma nel lettore. La poesia cerca una risonanza, la prosa cerca un rispecchiamento. L'una è un crescere, l'altra un equarsi.

I mezzi di persuasione e di conquista dell'una e dell'altra sono veramente i più inconciliabili: il musicale e il logico.

Musicale è il carattere di persuasione dell'arte e abbiamo dimostrato come la musicalità dell' arte non debba essere confusa col primato del musicale, perchè il musicale non è, infine, che un modo particolare del poetico.

Il musicale nell'arte è il suo legame di risonanza, il ponte tra il creatore e gli uomini.

Ma musicale è anche quel senso di crescenza che si nota nello stesso processo intimo dell'arte : l'evoluzione dal melodico al sinfonico, dalla pittura all'architettura, sono riprove del carattere socialmente costruttivo dell'arte.

L'arte diventa più arte nel suo tradursi e moltiplicarsi di risonanze, cioè di varietà crescente e corale.

Il senso dell'arte è il corale. Cioè, il punto d'incontro delle molteplicità nell'unità; ma non della molteplicità delle intuizioni nell'unità gelida ed amorfa del concetto. Chè il coro è uno e molti allo stesso tempo, ma senza lo svuotamento dialettico dell'astrazione.

Ecco perchè la tragedia è apparsa ad Aristotile la forma più completa della rivelazione artistica; ed ecco qual'è il punto che deve servirci di guida ad interpretare il famosissimo mistero della catarsi. La tragedia è un io che diventa un noi; non solo perchè il suo essere creativo è il coro, ma perchè essa fa di attori e di spettatori una sola unità risolvendo tutti gli io nella purificazione finale.

La tragedia è l'arte non più intesa come illusione lirica ma come vivente unità sociale dove ciascuno, pur restando se stesso, trova il meglio di se in un punto ideale di concordia e di bene.

La catarsi è la prefigurazione della Chiesa.

Ecco il grande segreto del carattere religioso della tragedia e del primato della tragedia sulle forme imperfette delle arti singole.

La tragedia è, infatti, musica, danza, massa architettonica, molteplicità dell'umano, unità del divino, causa finale di un superiore ordine etico e religioso: coro e catarsi.

Ma è, sovratutto, poesia.

Ora, a pensarci bene, il complesso del poetico non è mai finito: anche l'arte segue il corso della Rivelazione. Conquista passo passo la sua chiarezza e la nozione del suo fine. Se la Poesia è la rivelazione naturale di un superiore ordine etico e religioso (la catarsi come un convenire del singolo nella purificazione dalla propria pre-

carietà, la catarsi come perfezione etica, il fato come termine assolutamente trascendente del divino, suo rapporto-guida con la molteplicità umana) perchè sbigottirsi delle ineluttabili conclusioni cui questa osservazione conduce?

Non è forse la Chiesa il gran centro d'attrazione della Storia come processo d'avvicinamento all'ordine vivo della Verità?

È possibile costruire un estetica religiosa facendo a meno di questo insopprimibile principio della finalità spaziale e temporale che è la Chiesa?

Ma quando si dice che fuori della Chiesa, cioè fuori dell'unità, non c'è salvezza, si esclude forse che prima di Cristo sia esistito un qualche bene?

Il problema di una nuova estetica religiosa non può vivere e dar frutti fuori da questo mistico clima di approssimazione. Così come il credente crede in quest'unità presente nella speranza, l'artista rivela il bello in questa tensione all'unità e alla concordia corale degli uomini.

Il pensatore può pensare per se: infatti si parla di una riflessione; ma il poeta deve cantare per gli altri. La stessa figurazione del canto è un uscire, un cercare echi, risonanze e cori.

La stessa immagine (che è l'elemento dell'arte) ci da il senso del rispecchiarsi e del moltiplicarsi. Il concetto no; chè il concetto tanto più è concetto quanto più perde di varietà e di risonanza.

Dall'equazione Arte=Chiesa è nata una particolare dottrina mistica che identifica la poesia nella preghiera (Bremond).

Certo l'intuizione di quest'ultima parentela è assai interessante: la preghiera è coralità (nella preghiera lo spirito del credente è misticamente unito alla Chiesa); la preghiera è sforzo all'Unità superiore (la Chiesa trionfante); la preghiera è canto...

Ma il fatto che l'arte sia come la preghiera, che la preghiera, cioè, possa talvolta essere arte e che arte possa talvolta esser preghiera non deve indurci a pericolose riduzioni.

Vero è che l'arte può attingere la grande efficacia catartica della

preghiera. Ma la preghiera è un principio comune che vien fondo di tutti gli individui, e l'arte no.

Solo in questo si può convenire con Bremond (e questa osservazione è sempre efficace, ai fini di convalidare il carattere religioso dell'arte): che la storia delle opere di poesia è commisurata e costruita sull'efficacia catartica che da loro si irradia: l'*Odissea* le *Storie* di Erodoto, gli epinici di Pindaro, l' *Eneide*, le tavole e gli affreschi di Giotto, la *Commedia*, il *Giudizio Universale*, il *Faust*, le sinfonie di Beethoven ecc. sono delle grandi costruzioni di elevazione al Divino.

La loro atmosfera è pregante.

E questa osservazione è definitiva contro il pregiudizio idealistico dell'arte come lirica, cioè come posizione del soggetto.

L'arte come forma di cooperazione distrugge, d'altro canto, l'illusione di quell'immediato in cui sono indotti gli osservatori della risonanza oggettiva di ogni opera d'arte. Risonanza che ha fatto nascere la nozione dell'arte come immediato di contro alla scienza come mediazione.

La scienza è sempre più vera quanto più si limita e circoscrive il significato dei suoi concetti e delle sue formule. La poesia, invece, quanto più accende elementi di cooperazione e di risonanza, cioè elementi sociali.

Questo è il fondo ed il segreto della cosidetta indeterminatezza della poesia che è poi la sua massima e feconda capacità di moltiplicarsi, scoprirsi ed atteggiarsi variamente nei singoli individui.

Un verso, una linea, un tocco non sono come gli oggetti della scienza una cosa compiuta; la poesia cerca la collaborazione perchè è possibile il concetto nell'io, poesia non è possibile senza gli altri.

Senza gli altri la scienza sarebbe possibile; e questo intendeva Aristotile quando discuteva del carattere disinteressato della scienza e della storia, questo è il fondo della sintesi *a priori* di Kant.

Ma la poesia ha bisogno della catarsi e del coro.

Qui è il centro giusto di quel problema che l'estetica non ha

mai saputo annullare: dei rapporti, cioè, tra arte e morale e della funzione sociale dell'Arte.

Le folle parlano nel canto.

E, a ben pensarci, il canto non è mai *a solo*.

Gli elementi del canto sono la voce (parola), il ritmo, l'accompagnamento.

Ut omnes unum sint.

V

Arte e fede

Se il fondo dell'arte è religioso, religioso deve essere quello che di essenziale e caratteristico c'è nell'arte: la forma; cioè il modo del suo rivelarsi.

Pur convenendo che il carattere differenziale tra arte e non arte consista in una peculiare forma — chè la riduzione dell'arte ad attività religiosa ingenererebbe confusioni assai gravi ed inevitabili circoli viziosi se fosse intesa come coincidenza dell'arte nella religione, coincidenza in pura sede di pensiero e di volontà — non possiamo restarci paghi e fermi al punto che fa consiste l'arte nella conquista di una forma che per quanto specifica e caratteristica non ci dice nulla di quello che l'arte è ma chiarisce solamente quello che l'arte non è.

Insomma non basta dire che l'arte non è fatto fisico, o fatto morale o fatto economico ecc. perchè il dire che essa è una intuizione ha bisogno di una nuova coorte di esclusioni; poichè non tutte le intuizioni che sono risolte in un fatto espressivo sono arte.

Tant'è vero che gli idealisti che son venuti dietro al Croce accettando il dogma dell' intuzione-espressione hanno dovuto assumere in pieno le responsabilità di questa formula quanto mai generica ed estensiva facendo dell'arte una fondamentale forma dello spirito, cioè aprendo la valvola di una vera e propria estetica quantitativa.

Infatti se l'arte è forma dello spirito tutti gli uomini sono artisti: (ecco la grossolana pedagogia del fanciullo-artista che sarebbe poi il secondo termine di un'equazione che muove dalla scoperta

dell'artista-fanciullo). Tutta la cosidetta pedagogia degli attualisti discende dritta dritta dalla formula crociana e crolla con la formula crociana.

Ma dire che l'arte è forma, poniamo, soggettiva dello spirito; dire, cioè, che tutti siamo in qualche modo artisti, ci conduce ad ammettere che l'arte si distingue dalla non arte in sede quantitativa. Non si può dire mai che il teorema di Pitagora non sia opera d'arte sibbene che nel teorema di Pitagora l'arte è allo stato filiforme, ma c'è... Perchè il teorema di Pitagora è un atto dello spirito umano e lo spirito umano è sempre tutto in qualunque forma esso si realizzi...

Eccoci alle insulse scoperte dell'arte realizzata negli insignificanti scarabocchi dei bambini delle scuole elementari che sono artisti e che sono uomini e che tali dovrebbero restare col crescere degli anni e col prevalere delle supreme forme dell'attività spirituale...

Ma è ovvio che una estetica poggiante su un così grossolano equivoco non possa esser presa in considerazione alcuna e possa servire, semmai, di stimolo a cercare nuove vie...

Del resto tutte le formule di tutte le estetiche come punti generici di riferimento sono destinate a cadere dinnanzi al saggio vivo dell'arte.

L'arte è intuizione? è espressione? è liberazione? è creazione? è trasfigurazione? è riproduzione? è originalità? è preghiera?...

Ebbene; non tutti quelli che intuiscono, esprimono, creano, pregano ecc.? sono artisti. I due termini della definizione non si esauriscono l'uno nell'altro.

Lo stesso dire che l'arte sia religiosa, detto così, non significherebbe nulla e ci lascerebbe fermi nell'errore che tutti gli uomini siano artisti, e che Omero e mio nipote si distanzino solo nella quantità d'arte realizzata.

Or noi vogliamo prima di tutto tener per fermo che Omero e mio nipote non siano egualmente artisti e che Omero lo sia e mio nipotino, invece, non lo sia.

Insomma o c'è l'arte o non c'è; e se non c'è non c'è sul serio,

perchè se ci fosse per qualche modo non esisterebbe più un problema dell'arte perchè tutto sarebbe arte.

Del resto il buon senso di tutti i secoli ha puntato su questo dilemma e ne ha ricavato una filosofia assai perentoria: quella del *poeta nascitur*: non nel senso che tutti si nasca poeti ma nel senso che noi ad esser poeti non ci mettiamo nulla.

Se poeta non si nascesse, tutti potrebbero esser poeti, poichè tutti potrebbero volerlo.

Ora è risaputo che a fare il poeta non c'è volontà che basti.

Solo una interpretazione religiosa (dico interpretazione religiosa e non volontà religiosa) può metterci sulla strada di una intelligenza dell'arte.

E la interpretazione religiosa consiste nell' evidenza di questi principi che cercheremo di sintetizzare nel minor numero possibile di parole:

1. L'arte è un dono: essa non ci viene dall' interno.
2. L'arte suppone un mondo extra-soggettivo.
3. L'arte è spiegabile solo ammettendo il criterio della Rivelazione.

Che l'arte sia un dono è provato dal fatto che essa è puramente gratuita: non si sa come ci venga, non si sa perchè ci venga. Se è un dono, il suo prodursi non è coessenziale al nostro spirito. Noi possiamo coglierla e ridurla nel sistema delle nostre analogie, ma nessuna analogia potrebbe esaurirla esattamente.

Non è un momento meramente soggettivo dello spirito tant' è vero che essa non nasce dalla mediazione, che anzi è come una fulgurazione come un imperativo esterno, come un richiamo a vedere la sua stessa realtà che ci sta di contro.

Che cosa è il *raptus*, l'ispirazione, la musa se non i termini mitologici di questo annunzio?

E perchè anche quelli che hanno avuto il dono dell'arte possono, d'un tratto, perderlo senza che la loro volontà l'abbia voluto?

Se l'arte fosse un modo della nostra interiorità come si spiegherebbe il suo isterilirsi e seccarsi?

Mentre sappiamo che l'uomo può, quando voglia, fantasticare, ragionare, volere non così possiamo ritener per fermo che egli possa volere la visione ed espressione dell'arte. L'arte dunque proverebbe l'esistenza di una realtà extra-soggettiva, di un mondo, eterno e lucido, che è dato all'artista di intravedere ma non è dato di creare.

E perchè poi i segnati da questo dono hanno caratteri di eccezionalità?

E quale potrebbe essere l'origine di questa eccezionalità se non supponessimo fuori dallo spirito soggettivo una volontà più alta e più forte che questo mondo dell'arte suggerisce e rivela?

Non a caso l'idea del poeta si è associata nei secoli a quella del sacerdote e del santo.

VI

Arte e mistica

La teoria di Bremond può lasciare aperta una maglia per l'assorbimento dell'Arte nella Mistica. E qui da noi va facendosi strada una tendenza, a mio vedere pericolosa, quella che muovendo dalla interpretazione dell'arte come fatto meramente soggettivo e lirico non trova soluzione possibile se in un piano dove l'oggetto è pienamente risolto nel soggetto (1).

Ora nulla di più pericoloso c'è se non questo motivo di riduzione all'anarchia mistica dell'atto estetico.

Quando si dice che l'arte è creatrice ci si ferma al significato meramente soggettivo dell'atto; l'arte crea, cioè ricava da se. Dunque la sua radice e la sua ragion d'essere è nell'assolutamente relativo dell'atto singolo. Ciascuno è poeta a suo modo ed è poeta in quanto esprime se stesso.

Ora non c'è pregiudizio più grave di questo ai fini di intendere l'arte come un processo intrinsecamente religioso.

---

(1) Ferruccio Piggioli. *Breviario di mistica cristiana.* Roma 1932. Caratteristico e geniale lo svolgimento di una teoria — per quanto non perfettamente nuova — dell'arte come sofferenza. "Alla radice dell'ispirazione artistica vi è... dolore„; "l'artista, creando, soffre„ (pagg. 121-22). Da questo punto orientandosi riesce ad una giustificazione mistica ed ascetica della catarsi che non è priva di suggestione per quanto egli ponga l'arte come un atto mistico non ancora completo "perchè il mistico ha una esperienza piú profonda dell'Assoluto dell'artista„. (pag. 135).

Senza la posizione dell'oggetto cade non solo il problema della Bellezza come attributo della cosa (fondamento dell'estetica tomistica) ma cade anche il legame religioso che è sempre un rapporto tra l'io e ciò che è fuori dell'io.

L'atto mistico è atto immedesimante; l'atto religioso al contrario è conquista di un stimolo di distanza e di distinzione.

Ora basta sopprimere questo senso di distanza perchè il senso dell'arte sia profondamente depauperato.

Se l'arte fosse esclusivamente espressione e lirica da che cosa sarebbe giustificata la sua insaziabile sete di perfezione?

L'opera d'arte non si pone mai come uno stato definito e definitivo di sentimento: essa non è mai paga di sè, nè conchiusa: " Ahi! fu una nota del poema eterno... e picciol verso or è „.

Se l'opera d'arte fosse una realizzazione di uno stato meramente soggettivo essa esaurirebbe se stesssa nell'atto di coincidere con la peculiarità del nostro sentimento.

Or invece l'agitazione del poeta è un tendere irresistibilmente a carpire qualcosa che non si ha, a uscire da uno stato di ambascia per attingere una luce tanto più ardente quanto più lontana. Ed è agitazione religiosa nel senso di questa scalata alla distanza.

Che cosa vuol dire che l'arte sia intrisa di questo senso della perfezione se non che essa abbia già pieno dinnanzi a se un termine che è il Perfetto? Sopprimete la nozione del Perfetto e cadrà lo sforzo del perfettibile.

Il titanesimo dei grandi creatori è, in fondo, della stessa natura religiosa del crepuscolarismo angoscioso dei cosidetti lirici che gemono della imperfezione del loro rendimento.

Religiosa allo stesso titolo è la materia viva del marmo michelangiolesco e la tensione all'infinito del lamento leopardiano. Non c'è esempio di arte che si contenti di se. La stessa vitalità dell'opera d'arte poggia sulla possibilità di un suo sviluppo di ascesa. Talchè il cosidetto critico che non esaurisce mai nè circoscrive i caratteri di potenza di un'opera d'arte non fa altro che esperimentare quel turbamento di distanza che è stato la radice dell'atto generativo della poesia.

Se l'Arte fosse un atto mistico non solo non sarebbe possibile riviverla, non avrebbe cioè significato un problema di critica o intelligenza dell'opera d'arte, ma non ci sarebbe modo di giustificare l'efficacia sociale dell'opera d'arte.

Ogni atto mistico è irripetibile: è chiuso nel proprio bozzolo di luce. Nè vale appellarsi ad una comunicazione sotterranea ed interna che l'atto mistico stabilirebbe con gli atti similari, perchè lo stato di solidarietà mistica mira a sdoppiare violentemente i due ordini dell'essere (materia e spirito): mentre è assai agevole notare come l'arte agisca verso l'esterno anzi imponga e ritrovi nell'ordine della natura, come materia, una legge di coerenza e di ordine che allo stato mistico, sarebbe, dalla natura e dalla materia, massimamente repellente.

L'arte dunque in quanto atto religioso è di natura antimistica: perchè mira all'oggettività sfuggendo con tutte le sue forze alle annichilenti immedesimazioni della Mistica.

Se l'uomo fosse puro spirito, e se di contro a lui non ci fosse il mondo (questo basso mondo incantato e fangoso), arte non sarebbe possibile.

Infatti l'arte è il modo dell' ascesa all'Essere (ecco il grande segreto dell'estetica dantesca che esclude la poesia dall'ordine della giacenza materiale, ma della poesia fa l'atmosfera del Purgatorio).

Ma laddove quest' essere è pieno, dove materia e forma sono diventate lo stesso ente, dove non c'è più tensione ma pienezza ed aderenza, nel Paradiso cioè, non c'è più poesia ma beatitudine.

La poesia è infatti tensione alla beatitudine.

Non è beatitudine.

VII

Arte e grazia

La poesia come dono e come grazia non ha niente a che fare con la Grazia di cui i teologi fanno oggetto nelle loro dispute e nelle loro ricerche.

Non grazia quindi attuale, o abituale. Nè grazia irresistibile.

Il termine grazia, inteso in senso di concessione soprannaturale di Dio all'uomo attraverso il tramite soprannaturale e quindi col sussidio dei mezzi sacramentali, non può nè deve escludere la posizione naturale e filosofica del problema stesso.

La più rigoristica delle posizioni teologiche del problema della Grazia non può impedire al credente che egli si ponga un problema di questo genere: prima dell'Incarnazione di Cristo o al di fuori della sfera di efficacia dell'Incarnazione di Cristo, Iddio non mantiene con le sue creature siano esse pagane o fuori della Chiesa un atteggiamento di concessione e di aiuto? Non si rivela talvolta ad esse in forma naturale?

Questo problema si potrebbe sintetizzare in questa forma: *esiste una grazia naturale?* Ora il problema di una grazia naturale (problema analogo a quello della rivelazione naturale su cui si fonda il viaggio tomistico dalla Natura a Dio e il parallelismo di naturale e soprannaturale convergente nel mirabile sistema dei Sacramenti dello Aquinate) trova il suo luogo più urgente nel problema dell'arte.

Intesa l'arte come rivelazione naturale di un principio di ordine e di bellezza immanente nel mondo, rivelazione non mossa dal soggetto-artista ma dall'oggetto-natura attraverso una particolare e

gratuita illuminazione e fulgurazione; individuato nel Divino il complesso dei nessi onde noi chiamiamo bella la realtà (la Bellezza, l'Ordine, l'Armonia sono tutti attributi della Divinità) perchè non dovremmo riconoscere all'arte la sua essenza di grazia allo stato naturale? Il poeta che coglie la luce di Dio nelle cose e coi mezzi naturali di cui è in possesso (l'immaginazione, la fantasia, l'analogia, il mito) non riceve dall'esterno e in forma assolutamente gratuita qualcosa che assimiglia alla particolare forma di dono che è la Grazia intesa in senso teologico, cioè quella che trova il proprio veicolo nella vita Sacramentale?

Assimiglia, ho detto. Come il naturale assimiglia al soprannaturale, come l'uomo assimiglia a Dio.

L'aspetto più fertile e suggestivo della filosofia tomistica, contro gli errori estremi dell'ontologismo e dell'empirismo, è costituito da questo grande sistema di similitudine del naturale e del soprannaturale per cui si rende legittima l'esistenza e l'autonomia di una filosofia accanto ad una teologia.

Ora se il poeta non ricava da se le proprie immagini e il loro nesso di armonia ma li coglie nell'atto della ispirazione, cioè in una comunicazione involontaria ed *ab extra*, perchè non deve designarsi questo processo come quello di una grazia naturale?

Al problema di una Rivelazione naturale o filosofica abbiamo dedicato un po' della nostra attenzione nel I volume di questi *Scritti filosofici* ci resterebbe a vedere attraverso quali vie l'uomo (anche quello prima della Rivelazione o fuori della Rivelazione) riceva da Dio quel particolare dono che è la Poesia.

L'estetica moderna nella speranza di potersi costituire come scienza autonoma ha serrato i propri occhi dinnanzi alle innumerevoli aderenze del religioso con l'artistico e alla nozione istintiva di cui tutta l'antichità è piena che il Poeta fosse un mezzo e un tramite della rivelazione del Divino.

L'esigenza di costruire aprioristicamente una scienza della poesia ha fatto dimenticare che l'unica scienza che della poesia noi pos-

siamo avere è la sua storia. La poesia è la storia della poesia. L'arte è l'opera d'arte.

La irriducibilità delle opere d'arte a schemi o a forme generali, i contrassegni invincibili della sua creatività ed originalità non rendono possibile la costituzione di una categoria formale dell'Arte.

Non si potrà mai dire: l'arte è questa data forma, cioè quest'universale.

L'universalità dell'arte è sempre allo stato di fatto. Si può dire che l'arte c'è stata sempre: cioè il mondo ha avuto sempre dei particolari uomini che hanno fatto delle particolari opere.

Ora lo studio del complesso di queste opere e dell'esperienza riflessa di questi particolari creatori (unico sussidio possibile di una eventuale estetica sarebbe lo studio delle confessioni dei singoli artisti, studio che capovolgerebbe le presuntuose opinioni correnti) ci porta a trovare tra la più grande maggioranza di queste opere non già una specifica forma comune ma la comunanza di una certa materia di sentimento e di emozione. L'artista è un invasato, un segnato, un eccezionale; quello che ha in comune con gli altri uomini che come lui creano è questo: il suo punto d'arrivo non è la natura (non è la riproduzione bruta e frigida della cosa, direbbero i cultori dell'estetica) ma una sovrannatura, un infinito, un eterno, un assoluto ... E, a guardarci meglio, quest'infinito, quest'assoluto ecc. è il punto d'innesto e di partenza del suo esser poeta.

Or un'analisi di questi due termini deve necessariamente condurci a scoprire la profonda analogia tra l'atto religioso e l'atto artistico, analogia più toccante e decisiva quand'è suffragata da una scoperta di comunanza di forma tra l'atto artistico e quello religioso.

Dopo la caduta originaria, Dio non ha completamente privato l'uomo dei suoi doni (grazia naturale) nè del Suo lume (lume naturale di ragione).

Ha reso infatti possibile l'Arte e la Filosofia.

Ma perchè a quel lavorio imponente di pensatori che hanno — dopo la Rivelazione — ordinato la filosofia (cioè il naturale) alla

teologia (cioè al soprannaturale) non ha fatto seguito anche un risveglio scolastico del problema dell'arte fondato sulla nozione di grazia naturale (preambula salvationis) a base della nozione e dell'esercizio dell'arte?

VIII

Arte e Chiesa

Come è risaputo tutta l'estetica moderna, in gran parte influenzata dal pregiudizio idealistico, considera l'arte come un'attività creatrice dello spirito umano: l'arte esisterebbe solo che esistesse lo spirito in forma individua.

Di contro alla supposizione aristotelica che l'arte supponga un oggetto ed un modello fuori dello spirito umano l'estetica moderna insiste sul carattere meramente "a-priori„ dell' arte.

Ora, secondo me, primo dovere del filosofo cattolico è battere in breccia a questo pregiudizio ponendo come *conditio sine qua non* dell'arte l'esistenza e la intelligibilità del Mondo come Oggetto contrapposto, e per sè stante, alla Ragione.

Ora come sale la Ragione dalla conoscenza del Mondo a quella dell'assoluto e di Dio ? Non certo "immediatamente„: ma scoprendo nel mondo un ordine e un sistema di finalità che sono la traccia e il riflesso del Creatore. L'ordine del mondo è, dunque, rivelatore di Dio. Ma quest'ordine è esterno al mondo? Ecco una domanda superfla: non c'è ordine che non sia implicito nella cosa ordinata; l' ordine è una "qualità„ immanente nella cosa.

Ma si noti: ordine e bellezza non sono "l' essere„, sono qualità dell' essere.

Qualità che in forma assoluta si trovano in Dio, e in forma relativa e limitata nel mondo.

L'arte comincia quando l'uomo coglie, fuori dalla mediazione

logica, le qualità di bellezza e di ordine del mondo. Comincia qui; ma non si esaurisce qui.

Ma il punto che più urge di chiarire, il punto più delicato è questo: in che senso ho io usato, a proposito dell'arte, i termini "grazia naturale„ e "rivelazione naturale„ e che intenda io dire quando affermo che religiosa sia l'essenza stessa dell'arte?

Dopo il peccato originale all'uomo fu negata la conoscenza diretta di Dio; tutta la storia dello spirito precristiano non è che un'angosciosa ed impari ricerca di ricogliere il Divino che la prima caduta aveva reso solo in forma imperfetta ed approssimativa coglibile: "Io dico d'Aristotile e di Plato e di molt'altri...„.

Ma per quanto Dio sdegnasse di stabilire un contatto diretto ed esplicito con gli uomini erranti, restavano però due fattori specifici adatti sia pure in forma imperfetta a stabilire un contatto tra l'uomo e Dio.

Questi due fattori sono da un lato il lume della ragione fatto a immagine e simiglianza di Dio, e dall'altro la intelligibilità delle cose, dei loro ordini, nessi, leggi.

È fuori dubbio che Dio avrebbe potuto estendere, nella sua onnipotenza, la condanna conseguente al peccato, togliendo all'uomo il lume della ragione e la capacità quindi di perseguire coi suoi soli mezzi quella ricerca di Divino che è coessenziale alla ragione stessa in virtù della somiglianza della ragione umana con la Ragione Divina.

Ora io intendo per "grazia naturale„ proprio questa concessione (Dio, infatti, avrebbe potuto non concederla) che si attua nel puro regno naturale, cioè in quel regno da Dio creato con certe leggi particolari e fini e di cui l'uomo come essere naturale fa parte. Quella che i teologi chiamano "grazia attuale„ pare a me non risponda esattamente a designare quest'attitudine di Dio a concedere all'uomo ciò che col suo primo peccare ha perduto, posto il carattere di proporzione tra il peccato e la Divinità (d'onde, secondo il *Cur deus homo?* di S. Anselmo si è resa possibile l'Incarnazione come tipo proporzionato di soddisfazione del peccato compiuto).

Dio, dunque, concedendo all'uomo di poter cogliere — sia pure

inadeguatamente — l'ordine e le leggi di natura, permetteva quella che io chiamo rivelazione naturale, cioè possibilità da parte della natura di svelare la sua filiazione da Dio e il sigillo da Dio impressole. Grazia naturale e rivelazione naturale sono termini correlativi secondo cui si rende possibile all' uomo di intravedere il paradiso perduto.

Ora io penso che non sia lecito agli uomini — dopo la Rivelazione vera e propria e dopo la concessione della Grazia abituale di cui è tramite e veicolo la Chiesa — di dimenticare che uno dei mezzi con cui Dio mantenne con l'uomo un tramite — almeno nel senso storico — dopo la Caduta, sia stata l'Arte.

Infatti la prima forma che assume tanto la vita religiosa quanto quella speculativa degli antichi è l'Arte. Arte è il mito; poesia è la prima scienza e la prima speculazione filosofica. Tutta la vita spirituale degli antichi ha un significato al lume di questa chiave estetica; dal grande alveo della poesia si dipartono, senza interrompere i contatti originari, i mille mezzi impiegati dall'uomo per ripigliare contatto col Divino.

Ora non paia strano affermare, come io affermo, che la Poesia è stata nella storia del mondo privo della Rivelazione, la prima voce di giubilo per il presentimento del Divino, la prima naturale rivelazione di una legge di bene e di eternità, il primo frutto di quella verità nascosta, ma non per questo inoperosa nel cuore degli uomini. Ma dopo la venuta di Cristo e dopo la Rivelazione è forse scomparso dal cuore dell'uomo il desiderio di utilizzare quei mezzi naturali che lo avevano avvicinato alla Verità? Non si osserva ancora nell'arte quest'anelito a cogliere con mezzi propri quell'Assoluta Bellezza che traluce come un magico riflesso nelle cose? In ogni poeta c'è ancora l'indicibile vocazione del vate. E tanto più si penetra nel mondo delle opere d'arte, anche in quelle che sembrano blasfeme e carnali, tanto più si coglie un senso inesprimibile d'armonia, d'ordine, di miracolo, che servono ancora a comprovarci come gli uomini investiti dal soffio della poesia siano nelle condi-

zioni più propizie a stabilire un contatto fecondo con lo Spirito che tutte le cose regge e governa.

Anche nelle opere dei bestemmiatori e dei carnali ho detto e che cosa è in fondo il riso crasso di un Luciano o di un Boccaccio, o la bestemmia di un Lucrezio o di uno Shelley, se non il senso di una insoddisfazione convulsa per un ordine di vita che li grava ed opprime come una carcere dalla quale anelano uscire? L'arte, quando è vera arte, anche traviata e corrotta, conserva sempre nella sua intima essenza una sete di purificazione e di eternità.

Il poeta che si rivolge ad un mondo più basso per salire in alto compie un errore di prospettiva; ma il suo errore non tocca l'arte in quanto arte, cioè la sua capacità di cogliere quell'essenziale musica che ordina le cose, ma il peculiare suo sentimento di uomo. Anche un uomo moralmente sordo può essere poeta come può essere sacerdote.

Ma il punto estremo che mi conviene chiarire è quello che riguarda la mia formula: "fuori della Chiesa non c'è arte„.

Che cosa distingue il Cristianesimo dalle altre religioni se non quel suo spiccato spirito di verità e di assoluta universalità? Di tutte le religioni solo il Cristianesimo poggia sull'unità della razza umana idealmente convergente nell'unità della Chiesa. La certezza perentoria del cristiano è questa: l'unità di fatto avverrà. Dio lo ha assicurato.

Arte, filosofia, religione sono attività superiori dell'uomo solo in questo concetto cristocentrico, sono marce d'avvicinamento a questo fine supremo. La Chiesa è il simbolo vivente di quest'unità futura; la sua filosofia è "perenne„ anche se i suoi filosofi sbagliano. Ci sono tante forme svariate e contraddittorie di diritti positivi ma c'è un solo e fondamentale diritto naturale. Ci sono tante opere d'arte, ma c'è un'Arte sola, quella che ci fa intravedere il volto di Dio tanto nel filo d'erba quanto nell'infinito diadema del cielo stellato.

IX

Arte e miracolo

Uno dei paradossi più ricchi di verità è il seguente: non si comprenderà a fondo la poetica del Manzoni senza aver penetrato nello spirito del *Sermone sulla Mitologia* del Monti e senza esserci resi conto di quell'intimo accordo tra classicisti e romantici italiani su quel terreno.

Ma la poesia non è per il Monti, come per gli astratti teorici del romanticismo, schiava dell'esigenza di riproduzione dell' "arido vero„.

La poesia non è scienza: è scoperta di un principio divino nell'universo.

I poeti colgono nel reale che li circonda un segreto di unità e di ordine.

Così facevano gli antichi vati che penetravano entro il segreto della natura

onde per tutta
la celeste materia e la terrestre
uno spirto, una mente, una divina
fiamma scorrea, che l'alma era del mondo.

Essenza dell'arte era quindi la capacità costruttiva di miti: ed il mito era una giustificazione della realtà al lume di quell'unico che tutte le cose vivifica e giustifica, il divino.

Traducete il principio del Monti nell'organismo sistematico della

teoria manzoniana e vi accorgerete che il vecchio idolo dell'infanzia manzoniana è presente sempre nella poesia del Manzoni romantico.

In questo: Manzoni riconosce che l'oggetto dell'arte non è il Vero in se e per se, ma un vero che il poeta va "velando di lusinghieri adombramenti„ (le parole sono del Monti). Il Vero senza l'Interessante non è ancora arte: non basta presuppore il Vero, bisogna vivificarlo con l'invenzione del nuovo, dell'imprevisto, del miracoloso.

L'atmosfera storica dei *Promessi Sposi* è il limite oggettivo della favola di amore e di sacrificio di Lucia e della giustizia indefettibile della Provvidenza.

Il Vero-storico del romanzo non è ancora il terreno reale dell'arte.

L'arte manzoniana è l'intervento di Dio nel mondo, la risoluzione e l'adombramento miracoloso dell' "arido vero„.

Ma l'utile come fine?

Ecco dove Monti prepara Manzoni: la vita nella sua necessità di svolgimento casuale o irrazionale — questo è un po' di succo del Sermone — ci condurrebbe al dolore ed alla disperazione; solo l'arte, illuminandola di una legge di bene, ne "tempra l'amore„ "col colore delle sue vaghe fantasie„.

L'arte dunque è liberatrice e redentrice da quel ferreo ordine di necessità e di male che sarebbe la natura come "forza operosa„ di trasformazione. E in ciò non solo si scopre il nocciolo della poetica di Foscolo e di Leopardi, ma il segreto stesso della teorica manzoniana.

Che cosa è l'Utile della *Lettera a Cesare D'Azeglio* se non ciò che ci libera dal peccato e dal male?

Nella guerriglia verbale tra classicisti e romantici della prima metà dell'ottocento non c'è di saldo altro che quello che scopriamo come legame comune di concordia tra Monti e Manzoni, tra Foscolo e Leopardi. E cioè la insistenza sul carattere religioso e sulla funzione religiosa dell'arte.

Dite con parole più rapide la poetica di questi grandi e con-

cluderete che senza Dio, senza miracolo cioè, e senza finalità non c'è poesia. La poesia è santità, libertà, immortalità, felicità, Rivelazione e strada del Divino,

Ma il punto più delicato ed utile di questo confronto è qui: in quale forma si realizza il poetico? Cioè: che cosa è l'*interessante* manzoniano l'*adombramento* montiano, l'*indiamento* foscoliano è "*il caro immaginar*„ di Leopardi?

I cultori di estetica d'oggi hanno insistito su un termine per se vago ma ricco di lieviti: il mito.

E che cosa è il mito?

Il mito è il sistema delle immagini diventato organismo unitario.

La poesia non è caratterizzata dal solo fantastico: non basterebbe.

Il mito è un ordine unitario del fantastico.

Esso è qualcosa di più dell'allegoria come sistema meramente trascendentale del mito.

Un estetica è sempre una storia della poesia. Or in che cosa la storia del poetico si distingue dalla storia del logico?

Non già nel fatto che il poetico non sia un logico, non abbia cioè una logica, ma nel fatto che la logica dell'arte è una logica del trascendente. È una logica che illumina di fuori l'oggetto conosciuto (Vero); e lo giustifica in un'atmosfera assolutamente nuova e gratuita (Interessante).

Il reale si conosce: ma la realtà che conosce l'arte non è la realtà del reale così come esso è conosciuto (non riproduce cioè il reale come reale, il Vero come Vero) ma rivela il reale come *dovrebbe essere;* il reale giustificato come Bene e come Rimedio.

Il Poeta vede il reale come miracolo. Ed ecco la libertà del fantastico non come esercizio comune della fantasia (chè tutti gli uomini possiedono la fantasia ma non tutti hanno il dono di trasformare il fantastico in miracoloso).

La storia della poesia ci dice passo passo che essa è una interpretazione religiosa della vita.

Una continua inserzione del miracolo e del mito nel corso casuale della storia.

Il suo strumento, infatti, è l'immagine e l'immagine non è, che la proiezione di una imprevista analogia nel tessuto dei giudizi della ragione. La presenza di Dio nella natura e nella storia e lo stupore di questa scoperta.

X

Arte e carità

La vita è aspirazione alla bellezza: l'arte è la più pura attuazione di vita.

Ebbene, aver capito questo non basta. Ed il Maltese (1), infatti, si rende conto di questa difficoltà che è poi un po' l'antica difficoltà d'intendere il centro dell'estetica platonica.

Bisogna svelare l'intimo costrutto e l'intimo significato della bellezza perchè questo termine non resti vuoto od ambiguo o, quel che più bisogna temere, generico.

La bellezza non è quell'ombra vaga di contento e di appagamento che aleggia intorno alle cose, che ce la fa apparire (apparire dico) seducenti e desiderabili. Essa non è la materia grezzza del sentimento, ma non è neppure il mistero di una assoluta trascendenza.

Il Maltese sboccando sul piano platonico ha designato la possibilità di quella risoluzione etica e quindi reale ed umana del problema dell'arte.

Noi sentiamo che la contemplazione del particolare, sia esso arte o natura, pure accendendo in noi la sete della bellezza e pur versando in questa sete gocce d'acqua balsamica, non la placa nè l'estingue, ma l'accende vieppiù.

La indirizza, insomma, verso una ricerca superiore, verso una

(1) Queste pagine furono dettate come introduzione al libro del Maltese: *Alle fonti della Bellezza*, già cit.

fonte che tutti i fiumi, tutti gli oceani della terra sommerge ed abbraccia. Verso Dio.

A nessuno può sfuggire, infatti, il carattere squisitamente e decisamente religioso della partecipazione platonica.

E basta introdurre in Platone le venerabili conquiste della teologia monoteistica (peccato originale-paradiso perduto) per intendere la gloriosa tragicità della sua forma negativa. Ma bisogna ancora integrare Platone con la nuova scoperta cristiana (la Redenzione) per uscire dal circolo disperato della sua estetica che è — diciamolo pure — la sua etica.

L'arte come comunicazione col divino e come senso della Sua potenza è bellezza ed anche distanza.

Ricordate Dante: "Spesse fiate....,.

Fin qui l'analisi vibrante del Maltese.

Ma diciamo noi: basta aver colto il significato religioso dell'arte o non bisogna muovere da esso per intendere il concetto di Bello che è rimasto ancora velato di una sua particolare ambascia e indecifrabilità?

Il Maltese lo ha circuito, non si nega, di molte acute notazioni in massima parte veraci.

Ma esso è rimasto al fondo di questo libretto come un doloroso e tentatore groppo che la passione non ha potuto sciogliere e chiarire: il Verbo.

Muoviamo dunque dal Verbo.

Non basta dire che il Verbo sia Dio e la sua Rivelazione.

Bisogna sottolineare il significato logico e quindi permanente di questa scoperta. Dio è Verbo. Cioè Dio è discorso e comunicazione, rivelazione perenne di una legge in se compiuta, di una verità per se logicamente fatta cioè completa, assoluta, eterna.

Ecco perchè Dio è sommamente intelligibile: esso, in quanto verbo, è atto di ragione che la ragione coglie, non nella forma indefinita di Essere, ma in quanto puro intelligibile, anzi Sommo Intelligibile, Verbo.

La scienza del divino, la teologia, infatti, è l'unica delle scienze

che potrebbe chiamarsi esatta per avere il Suo Oggetto certissimo e stabile. È l'unica scienza della certezza. Se le matematiche possono dubitare delle entità fisiche che le entità matematiche fingono, e le fisiche dubitare dell'esistenza oggettiva di un *quid* che è la materia estesa, la teologia invece è l'unica scienza che scaturisce da una certezza: l'atto intelligente, la rivelazione, la parola.

Dio, per esser brevi.

Guardate, infatti, alla sorte della filosofia: più essa si avvicina alla sua maestra e più si costituisce come un ragionamento sul certo.

Più se nè allontana e più perde questa nozione del certo per divenire una critica.

Cosa vuol dire che l'arte sia coglimento del verbo, cioè conoscenza di Dio?

Non verremmo a negare, di fatto, l'arte se facessimo coincidere il suo modo e il suo oggetto con quello della filosofia perenne cioè della teologia?

La teologia è la scienza da Dio: la conoseenza cioè della sua entità come creazione (potere) e come legge (unità). L'arte non sarebbe in grado di aggiungere nulla a questa conquista.

Guardate, infatti, nell'estetica platonica e troverete sviluppata la plausibilità di questo motivo scettico nei riguardi dell'arte.

Ma per quanto la nostra ragione ci induca a negare l'arte come un duplicato inutile o voluttuario della teologia, pure l'arte c'è nello stesso Platone che la nega. C'è in Dante che la ripudia come fine a se stessa (morta poesia, canto di Casella, peribilità delle figurazioni esemplari del Purgatorio, inferiorità di Virgilio di fronte a Beatrice ecc.).

L'idealismo moderno, sforzando le analogie cicliche del Vico e sempre in vista della limitazione dantesca, ha confinato l'arte al primo gradino dello spirito facendone qualcosa di incompleto in rapporto alla filosofia o si è servito dell'arte come di un corno dialettico (momento soggettivo dello spirito) la cui validità nasce in fondo dall'essere una vera e propria fase privativa dello Spirito Atto.

L'arte coma intuizione e l'arte come lirica rappresentano sempre

le cenerentole del regno dello spirito: nel circolo della dialettica appaiono più come termini di deficienza che come realtà compiute. Cioè realtà logiche. Lo sviluppo alogico dell'arte (motivo tanto caro al dilettantismo contemporaneo) viene, in ultima analisi, ad escludere l'arte dal piano della verità, viene, cioè, a contestare in definitivo la sua funzione di partecipazione al Verbo, cioè alla verità rivelata e vivente.

E a chi capisca un poco di filosofia non dovrà apparir paradossale la mia affermazione che l'arte, come l'idealismo moderno l'ha trattata, non sta meglio di quando gemeva sotto la sferza di Platone.

L'estetica contemporanea, insomma, non è riuscita a procedere di un millimetro dalla posizione platonica.

Dire che i poeti mentiscono vale quanto dire che i poeti non dicono la verità, cioè che essi non sono filosofi perchè il filosofo è fatto da mezzo credente più mezzo poeta; e che il poeta in quanto tale non ha niente a che fare col mondo fisico e col mondo morale.

Il poeta non dice la verità perchè non può dirla; questa è la conclusione odierna. E se alleggerite Platone dalla sua bardatura di immagini e di miti vedrete che egli non ha detto che questo.

Ma Platone ha sempre lasciato aperto l'adito ad una interpretazione superiore del suo pensiero.

E ne è prova la profonda influenza di Platone nella formazione della filosofia cristiana e dell'estetica cristiana.

Ma questa strada ci menerebbe alle lunghe. A noi tocca un compito più semplice: ricollocare l'arte nel regno della verità.

Ma ricollocarvela senza usurpare i diritti della teologia.

Come si rivela a noi il Verbo?

Come verità: come Essere (concetto), come Discorso (giudizio).

Analogicamente come Bellezza; come creatura (uomo) come legge (carità).

Noi non solo conosciamo Dio riconoscendolo e ragionandone, ma Lo vediamo, Lo sentiamo cioè nella Sua potestà e nel Suo riflesso sulle creature (a Sua immagine e simiglianza). Noi conquistiamo questa analogia: le creature sono a immagine e somiglianza Sua.

La sfera dell'arte, cioè la conquista della Bellezza, è questo riconoscimento delle creature *come* il Creatore, la nozione della loro dignità, l'aureola del loro fine divino.

Ecco perchè l'artista non riproduce materialmente le cose ma scopre in essa l'ombra e il riflesso di Dio, quell'eco di paradiso perduto, quel rimpianto dell'origine, la mestizia invincibile della colpa originale e la speranza ineffabile del Perdono.

L'arte è carità cosmica: cioè ritrovamento della legge di Dio nel mondo ed anelito alla Sua Visione.

Ecco perchè la Bellezza è inseparabile dall'arte tanto da rendere impossibile la posizione del Problema dell'arte senza che questo si traduca subito in questa domanda del Maltese: che cosa è la Bellezza?

Ma provatevi a rispondere a questa domanda escludendo la risposta unicamente risolutiva (che la Bellezza sia Dio, cioè il bene): la cercherete nel fisico e non la ritroverete mai intera; la cercherete nel metafisico ed allora vi sfuggirà come un concetto anguillesco.

Ma la Bellezza Divina è nell'uno e nell'altro ordine: essa è fisica e metafisica allo stesso tempo, essa è giudizio e sentimento, universale e particolare, eterna e peritura. Essa si rivela attraverso l'arte si eterna attraverso la teologia.

La Bellezza è la Carità: l'ordine superiore delle cose, la legge della loro dignità, la storia del loro bene.

Il poeta che crea ama le sue creature: nelle loro imperfezioni, nelle loro colpe, nei loro traviamenti sono accompagnate dall'accorato sguardo del Padre che per farle vere, le ha fatte libere.

Come Dio: che per farci veri ci ha fatti liberi.

Ed in ciò il poeta sarà ad immagine e simiglianza di Dio. Veramente uomo.

XI

Gesù e la poesia

Una delle forme più caratteristiche che assume la legislazione religiosa ed etica dell'antichità precristiana è quella poetica: la poesia, con la sua logica immediata e priva di passaggi, parla un linguaggio più ricco e comprensivo; nella luminosità di un traslato o di una immagine coglie un numero rilevante di analogie che il pensiero discorsivo — per la sua stessa organizzazione a catena — non potrebbe cogliere. Illumina simultaneamente l'intelletto e l'immaginazione e veste le sue immagini di una evidenza organizzativa che la logica dei concetti dovrebbe attingere dopo una più lunga fatica.

La rivelazione di verità etiche o trascendenti compiuta attraverso la poesia, in un sistema di sintesi di elementi tra di loro lontani, produce una convinzione più diretta ed immediata.

Platone si accorse di questo tremendo problema della *convinzione* non generata da un atto logico vero e proprio e cercò di colpire al cuore la funzione della rettorica che servendosi dell'immediato poetico ingenerava la convinzione fuori sfera della verità.

La poesia doveva apparirgli terribilmente pericolosa proprio in questo che essa accenda in noi l'assenso di qua del controllo logico.

Ma siccome tutte le verità religiose come verità che provengono da un ente infinito trascendono per qualche verso la funzione finita della ragione umana il loro mezzo di comunicazione più agevole e più universalmente redditizio può essere quello peotico poichè la poesia — il cui schema é sempre un atto logico — parla contemporaneamente a tutte le facoltà umane illuminando simultaneamente

l' intelletto, il sentimento e l'immaginazione e risolvendosi in un più completo ed organico oggetto della volontà.

Il problema dei rapporti tra verità e poesia fu intravisto da Platone in un senso di legittima diffidenza. Se la poesia può convincere proprio in quel suo presentarsi come una verità più piena, non dovrà il sapiente preoccuparsi di questa sua efficacia dato che la verità dell' intelletto può fatalmente trovarsi in contrasto con la verità della poesia?

L'efficacia della poesia è tutta originata da quel senso di verità che da essa emana: se gli uomini dovessero ascoltare il poeta agghiacciati dal sospetto dell'irrealtà del suo mondo come potrebbe nascere la loro commozione?

Le prime forme di legislazione rudimentale dei popoli primitivi, i primi canoni di saggezza dei popoli più evoluti hanno affidato la loro funzione persuasiva alla loro forma poetica.

Tutta la morale antica, tutta la legislazione, tutta la filosofia è condensata in poemi. Lo stesso ritmo delle massime e degli aforismi morali dei popoli moderni, la stessa struttura poematica dei codici e delle leggi affida buona parte della sua efficacia a quel vago ma insopprimibile senso di poetico che emana dal loro ordine per qualche verso poetico.

Giustamente Platone ammoniva di guardarsi da questa terribile efficacia e in uno stato come la sua repubblica tutto fondato su principi intellettuali e razionali la forza della poesia doveva apparire sovvertitrice.

Ora a chi guarda il problema da un punto di vista più completo, a chi considera cioè la vita umana come la risultante di forze e di attività che non sono solamente razionali ma che al lume della ragione disciplinano le forze dell' emozione, del sentimento, della fede, il problema dei rapporti tra poesia e verità si presenta in forma diversa.

La verità di ragione non esaurisce e non può esaurire tutta la sfera dell' essere: oltre il mondo della ragione ce n' è uno più vasto e più integralmente reale che assomma in se la purezza dell' essere.

A questo mondo tende egualmente la ragione e il sentimento, il raziocinio e la fede; e il suo linguaggio deve essere la risultante dei doni dell'uno e dell'altro ordine di comunicazione.

Questo è il motivo della *forma* poetica che la Rivelazione di Dio, come Essere pieno ed Assoluto, assume nella Sacra Scrittura.

Il tessuto espressivo di tutta la Bibbia è poetico in questo senso che le verità che esso rivela arrivano all'anima umana in forma più completa: parlano cioè simultaneamente alla mente e al cuore degli uomini.

Nel Vecchio Testamento la rivelazione della Legge Divina è ancora limitata mentre nel Nuovo Testamento è compiuta in Cristo ed attraverso Cristo.

Or il tessuto espressivo del Nuovo Testamento è più intensamente poetico appunto perchè in Gesù si è finalmente risolto l'innesto degli elementi razionali e di quelli morali della Legge.

Nel nuovo Testamento c'è più poesia perchè c'è più unità di ragione e di fede, e la verità che rivela la poesia dei Vangeli è più ricca di tutte quelle sfumature di cui l'unità dell'anima umana si pasce e si illumina.

Ma qual'è il motivo dell'atmosfera poetica di cui si circonda la Legge di Gesù?

Il grande momento capovolgitore della Storia Cristiana è quello in cui la Verità — già in possesso di un piccolo numero di eletti — è diventata dono universale.

La filosofia antica è essenzialmente aristocratica: un esiguo gruppo di ricercatori si affanna a chiarire a se stesso i grandi problemi di Dio e dell'Essere, mentre il popolo vive nell'errore idolatrico parlando un linguaggio incomprensibile ai filosofi. E viceversa.

Gesù è venuto ad annunciare la sua legge in una *forma* accessibile a tutti: vecchi e bambini, dotti e ignoranti, romani e barbari, la colgono subito. Essa illumina contemporaneamente l'intelleto e la volontà, riscalda il cuore, accende la fantasia.

Gesù parla finalmente la *poesia completa*: quella che offre *subito*

la persuasione, ma una persuasione che non può essere smentita perchè fondata integralmente sulla Verità.

E intendiamoci: la poesia dei Vangeli non è solamente da cogliere in quell'aria trasognata e casta di tenerezza che rende sapide le parole in bocca agli scrittori dei sacri testi. La poesia è invece l'anima del sistema espressivo di cui si serve Gesù: il miracolo e la parabola.

Tutto il Nuovo Testamento è un fitto e continuo tessuto di miracoli, un continuo fiorire di meraviglie e di soluzioni impreviste.

A guardar bene anche la poesia è un modo di trasfigurazione miracolosa della realtà. Solo che il miracolo della poesia è fine a se stesso mentre il miracolo vero e proprio è subordinato a più alte finalità di esempio e di salvazione.

La poesia è mira colo in senso meramente analogico ed il miracolo è come una grande poesia il cui poeta è Dio stesso.

Gesù-poeta è il diretto rivelatore di quella eterna legge di bene e di salvezza che ora scende vivificatrice in fondo al "burron dei triboli„ e "ove copriano i bronchi„ fa germogliare il fiore.

Il Suo linguaggio possiede il mistero di quell'ineffabile semplicità che è caratteristica alla poesia: la parabola, cioè il modo della immagine che comunica con la forza della sua persuasione senza irrigidirsi nei limiti della concettualità nuda.

Il sistema parabolico è poetico non perchè enuncia una verità del solo sentimento ma perchè trova una giacitura reciproca di sentimento e di ragione. E solo la poesia può parlare contemporaneamente alla ragione ed al sentimento senza defraudare l'una a vantaggio dell'altro, e viceversa.

La poesia è il linguaggio di una divina adolescenza dello spirito, ma di una adolescenza che non è imperfezione o mancanza di sviluppo.

"Se non diventerete come questi piccoli non entrerete nel regno dei cieli„. Se non assumerete la inesprimibile levità di questa innocenza di intuito che *conosce* le cose in un senso di armonia e di freschezza primitiva non potrete attingere la Verità suprema.

La stessa logica dell'ammaestramento di Gesù procede poeticamente attraverso una apparente paradossalità che è tutto il segreto di una logica superiore. C'è un libro del Benson *(I paradossi del Cattolicesimo)* in cui il grande convertito inglese compie un grande accostamento sinottico di quei mirabili apparenti paradossi su cui è costruita la Legislazione di Gesù ("Beati i pacifici...„ — "Io non son venuto a metter la pace...„; "Ama il padre e la madre...„ — "Chi ama il padre e la madre più di me...„ ecc.).

La logica di queste profonde verità che sembrano contraddittorie è la stessa logica della poesia e dei suoi contrasti costruttivi.

C'è dunque una logica superiore dell'atto poetico che assorbe in se ogni logica formale e la illumina in un clima celeste dove ogni contraddizione strettamente mentale è vinta e chiarificata.

Questa è la logica di Gesù-Poeta che trasfigura tutto quello che tocca e trasforma in ritmo la fatica del discorso e trasfigura in immagine il freddo concetto che si rivolge alla mente che solo di concetti sa pascersi.

La profonda originalità del Cristianesimo si commisura in questo grandioso rovesciamento dell'estetica antica: la poesia diventa, da illusione, verità, senza perdere la sua divina fragranza.

NOTA BIBLIOGRAFICA

NOTA BIBLIOGRAFICA

Le considerazioni contenute in questo libro sono il frutto di meditazioni, di ricerche, di esperienze, di correzioni e di pentimenti che durano già da circa un ventennio.

I primi scritti riguardanti l'abbozzo di una nuova teorica dell'arte — per quanto acerbi ed ingenui — risalgono al 1914. Su *Nuovo Romanticismo* rivista palermitana esponente di un piccolo movimento di rivolta all'idealismo — allora nel suo periodo apostolico ed eroico — comparvero i seguenti scritti: 1. *Monismo estetico* (fasc. I, 1 luglio 1914) in cui sostenevo contro l'allora dilagante intuizionismo crociano la unità intrinseca di arte e di vita e quindi l'intima connessione di materia e forma; 2. *Barzellette ipercritiche* (fasc. II, 1 agosto 1914) in cui negavo alla critica il diritto di chiamarsi arte, chè la creazione è solo del poeta, in ciò opponendomi allo allora dilagante vezzo della critica estetica; 3. *Boicottiamo l'estetica* (fasc. IV, 1 ottobre 1914) in cui identificavo estetica e retorica negando all'estetica il diritto di essere *scienza della poesia* e affermando quindi l'origine trascendente dell'atto poetico. Sull'origine trascendente e religiosa dell'atto poetico insistevo in un mio articolo programmatico *Nuovo romanticismo* (in *Vela latina*, Napoli 1914) e in un altro su *Poesia filosofica* (in *Myricae* di Ferrara 1914); 4. *Di un assoluto estetico* (fasc. VII-IX, Gennaio 1915) in cui sintetizzavo le mie ricerche in una serie di formule convergenti all'assoluto metalogico del musicale.

Su questa prima fase delle mie ricerche si veda: ERNESTO CAPASSO. *Estetica e Romanticismo* (in *Nuovo Romanticismo* fasc. VII-IX, pag. 108-112).

Un nuovo indirizzo meno vago ma sempre decisamente orientato contro l'intuizionismo crociano e l'estetica dell'autonomia è quello che si profila in una serie di saggi pubblicati su *Audax* rivista da me fondata e diretta a Palermo per l'anno 1919.

Questi scritti si intitolavano *Meditazioni sull'arte*: sono 1. *L'intuizione* (fasc. II, marzo 1919); 2. *Contenuto e forma* (fasc. III, aprile 1919); 3. *Sulle origini* (fasc. IV, maggio 1919); 4. *L'arte creatrice* (fasc. V e VI giugno-luglio 1919).

In questa seconda fase di ricerca ero orientato verso un tipo di creazionismo con larghe influenze del Cesareo.

Il terzo periodo delle mie ricerche è più aderente al processo storico ed orientato verso i presupposti dell'attualismo: si veda *Introduzione alla dialettica* (Palermo 1925). (Cap. V *L'espressione*; cap. XI *Il mito*) in cui ammettevo che nell'atto lirico l'io si universalizza senza farsi non-io ponendosi come primo momento del dramma dialettico; più decisamente verso il problema dell'arte come stile e quindi come unità totale dello spirito ho puntato con i due miei libri *Eredità dell'ottocento* (Torino 1926) e *Profili e problemi* (Palermo 1927).

Ma questa fase fu superata col sorgere della mia rivista *La Tradizione* (dicembre 1927) dove la mia dottrina sull'arte ha subito il suo ulteriore sviluppo preannunziato in *Idee sull'arte* (1931) e in una serie di altri piccoli scritti che con qualche lieve ritocco compaiono nella terza parte di questo libro.

Queste mie ultime riflessioni sono state oggetto di una larghissima discussione

tanto su *Tradizione* quanto altrove da parte di molti cultori di estetica; e sento qui il dovere di darne notizia, illustrando alcuni di questi scritti con rapidi riferimenti critici perchè possa documentarsi come questa mia opera sia sorta da una cooperazione fraterna e da un controllo sempre vigile e sincero della più gravi difficoltà che si presentassero lungo la strada.

Indichiamo con T la rivista *La Tradizione.*

Alla discussione su *Tradizione* hanno preso tra gli altri parte Roberto Pavese, Erminio Cavallero, Maurice Vaussard, G. A. Cesareo, G. A. Borgese, Igino Giordani, Costantino Granella, Giuseppe Fedele, Pietro Zanfrognini, Gaetano de Felice, Tito Casini, Antonino Anile, Luigi Tonelli, Giuseppe Urbani, Giuseppe Petralia, Enrico Paresce, Augusto Hermet. La discussione è stata poi ripresa sulla rivista *Parva Lucerna* di Trapani con l'intervento di Antonio Bruccoleri, Andrea Tosto De Caro Oreste de' Seta, Aldo Capasso, Auro d'Alba, Ignazio Drago, Armand Guibert, Giuseppe Messana, Luigi Di Rosa, ecc.

Su altri giornali si ebbero scritti di Francesco Aquilanti, Lionello Fiumi, Daniel-Rops, Paul Guiton, Marcel Brion, Edoardo Fenu, Leopolde Baroni, Mario Luzzi, Angelo Scarpellini, Giovanni Casati, Francesco Casnati, Giovanni Bucci, Ignazio Drago, Eugène Besteaux, Ellen Russe, Pimen Costantinescu, Otto F. Babler, Siro Contri, Adolf Felix, ecc.

Diamo qui un elenco ragionato di alcuni scritti più impegnativi o dal punto di vista teorico, o polemico, o divulgativo.

PAOLO APOSTOLITI. *Appunti su Mignosi.* (in *Gazzetta Calabrese* di Cosenza. 8-5-33).

Espone con perspicua brevità le mie idee estetiche al lume della mia produzione poetica.

ANONIMO. *Idee sull'Arte.* (in *Osservatore Romano* 21-2-32).

Il recensore del giornale vaticano si scandalizza e denunzia questo periodo come tipicamente paradossale: "fuori dalla Chiesa non c'è arte... ecc.„.

E condanna, senza appello, il mio "cattolicesimo integrale„.

Ahimè!

SILVIO BENCO. *I Poeti Religiosi* (in *Resto del Carlino.* Bologna, 11-6-31).

Egli condivide in pieno il mio principio " che ogni poesia ha un fondamento religioso „ e svolge con nobile chiaroveggenza questo concetto analizzando il nostro spirito contemporaneo.

LUCIANO BERRA. *Arte e Chiesa.* Milano 1933.

In questo libretto il B. pigliando le mosse della discussione svoltasi in *Tradizione* ribatte alle idee del Tilgher e riproduce una mia nota polemica in risposta allo stesso Tilgher.

MAURICE BLONDEL. *Note sur les functions multiples et la finalité normale de l'Art.* (T. vol V, pag. 105-108).

L'arte secondo il B. esprime un carattere essenzialmente umano di una libertà che domina il fatto naturale tendendo a ricreare il mondo secondo un ordine, una armonia, un principio di bellezza. Essa è intuizione e creazione allo stesso tempo.

LEONIDA BIANCHI. *Idee sull'arte* (in *Rivista di filosofia neo-scolastica* Luglio 1933).

È un'organica esposizione delle mie idee svolta con chiarezza ed abbondanza di riferimenti e con spirito di benevola attesa per gli ulteriori sviluppi e le integrazioni successive del mio pensiero.

Il B. nota come il punto centrale delle mie ricerche sia quello di "ricollocare l'arte nel regno della verità„.

FEDERIGO BINAGHI. *Nuova poesia religiosa* (in *Il Popolo di Brescia*, 26-6-31).

Enunciazione entusiastica e convinta delle mie idee che trovano nel B. — poeta assai caldo e di slancio — una risonanza più mistica che filosofica.

FRANCESCO BIONDOLILLO. *Umanità della poesia* (in T. vol. IV, pag. 121-122).

Il B. che fu a suo tempo un sostenitore deciso ed ardente della critica estetica e dell'autonomia dell'arte è andato in questi ultimi tempi avvicinandosi ad una concezione più integrale ed etica dell'arte e di ciò fa fede il suo volume *Fasti e nefasti*. In questo suo breve scritto egli pur addivenendo ad una concezione religiosa dell'arte non si sente però di ammetterne il valore di rivelazione *ab extra*. Egli mantiene una posizione per qualche verso immanentistica facendo confluire la religiosità nella pienezza dell'umanità.

P. ROMUALDO BIZZARRI. *Per un estetica cattolica*. (T. Vol. V. pag. 13-19).

Il B. noto per i suoi lineamenti di estetica scolastica e per la posizione rigidamente intellettualista loro impressa è stato uno dei più vivaci contraddittori delle mie idee che non ha però sempre colto nella loro intrinseca coordinazione.

Presume che io abbia, come il Croce, diviso lo spirito in quattro forme (intuitiva, logica, economica ed etica) e che identifichi l'arte colla forma intuitiva.

Passa poi ad attribuirmi la dottrina secondo cui l'arte sia una forma religiosa; ma respinge decisamente il suo carattere gratuito e rivelatore accomunandomi coi pseudo mistici e con gli immanentisti.

Indica con esecrazione la mia formula che l'arte non sia un fatto normale della ragione per conchiudere che tutti gli uomini siano in qualche modo artisti. Nega infine qualunque consistenza a tutte le mie argomentazioni.

Or siccome il Bizzarri non conosce in modo diretto il mio pensiero filosofico e siccome non è in possesso di adeguate cognizioni storiche per rendersi conto del procedimento rigorosamente scolastico delle mie dottrine (lui che presume non esserci nella filosofia antica e nella filosofia medioevale un vero e proprio sistema teorico dell'arte, in ciò seguendo pedissequamente il Croce che fa cominciare l'estetica con la filosofia moderna, e questo per mancanza di informazione diretta e di comprensione critica) credo che non sia il caso di discutere ulteriormente almeno che egli non mi renda ragione dei dati di fatto contenuti in questo mio libro.

ARNALDO BOCELLI. *Un altro panorama letterario* (in *Corriere Padano*. Ferrara 1-3-30).

Il B., per quanto prevenuto dalla sua educazione attualistica, è stato uno dei primi ad accorgersi di uno scheletro di dottrina estetica nella mia opera di critico letterario. L'ampio esame che egli dedica, sia pure in forma tutt'altro che serena e benevola, ad un mio libro di critica letteraria è un vero e proprio tentativo di ricostruire e di intendere il mio *ubi consistam* estetico.

HIJACINT BOSKOVIC. *Idee sull'arte* (in *Duhovni Zivot*. Zagreb, fasc. 4, 1932).

Breve rassegna non impegnativa.

FRANCESCO BRUNO. *Studi di estetica* (in *Almanacco dell' Indice*. Genova, 1931-1932).

Il B. vede nelle mie ricerche una continuazione ed un'applicazione dell'idee del Bremond. Oso sperare che dopo la pubblicazione di questo mio libro egli voglia rendermi testimonianza del contrario.

RICCARDO CARBONELLI. *Rassegna di un movimento estetico* (in *Secolo fascista.* Roma 1932).

Il C. molto amorosamente riassume la discussione svoltasi su *Tradizione* a proposito delle mie idee estetiche notando che tanto io quanto alcuni altri neoscolastici muoviamo decisamente verso la posizione tomistica per quanto a prima vista possa parere che si diverga da quello che egli definisce il fondamento di una *estetica naturale.*

ARMANDO CARLINI. *Idee sull'arte.* (in *Leonardo*, Agosto 1932).

Il C. conclude la sua breve rassegna su *Idee* vedendoci assai più di quel che non comporti l'influenza delle idee estetiche del Bremond.

Io mi auguro che questo nuovo mio libro debba, almeno su questo punto, farlo ricredere.

ENRICO CASTELLI. *Natura ed Arte.* (T. vol. V 12-13).

Secondo il C. l'arte ha origine da un misterioso abbandono — in sede di sentimento — delle capacità pratiche e teoriche dell'uomo che si affida così ad un nuovo impulso realizzatore, nel rimpianto di ciò che la ragione non è riuscita a cogliere coi suoi soli mezzi.

ANGELO CRISTINA CURELLA. *Sei lettere sulla parola.* Palermo 1932.

E' uno svolgimento non privo di acute visioni personali del concetto della *poeticità* come *comunicazione* e quindi parola.

LAURO DE CRECCHIO. *La nuova poesia religiosa italiana* (in *Saggiatore.* Roma Luglio 1981).

Il D. C. intenditore assai opaco d'arte pensa che io sia in preda al " solito preconcetto dommatico „ secondo cui " i poeti, non solo si sforzano di attingere l'assoluto ma lo esprimono come se lo rivelassero „.

Egli, a dire il vero, ha capito assai poco le mie parole. E, naturalmente, non mette conto di discutere con lui.

THOMAS DEMAN. *Idee sull'arte* (in *Revue des sciences Philosophiques et Theologiques.* Maggio 1932).

Questa breve rassegna del D. mette in evidenza solo il concetto di primato del poetico.

AL. DIMA. *Ideile estetice ale lui Pietro Mignosi* (in *Roma*, Bukarest, Marzo 1932).

E' questa un'ampia esposizione e discussione delle mie idee sull'arte in cui il D. pone in evidenza i fondamenti teologici della mia teorica analizzandoli con molto spirito di simpatia. Egli vede in questa posizione il superamento più netto e reciso dell'estetica crociana e il fondamento più rigoroso di quel carattere di universalità dell'arte culminante nel principio di primato della poesia.

PIETRO CRISTIANO DRAGO. *Teoreticità religiosa dell'arte.* (in *Rassegna nazionale.* Roma, Agosto 1932).

Esamina la mia dottrina della poesia come "conoscenza per immagini„ e la mette in raffronto alla posizione teoretica del Croce e di altri idealisti.

Ma al D. sfugge in pieno quale sia il senso di oggettività che io attribuisco al processo rivelativo.

Egli parla di una "dialettica della fantasia„: ed è qui l'errore. La fantasia non è lo strumento specifico dell'arte: è il terreno comune che l'arte può avere col processo conoscitivo generico. Tant'è vero che tutti gli uomini sono dotati di fantasia ma non tutti hanno il dono dell'arte.

LUIGI FALLACARA. *Poesia e verità.* (in T. vol. IV pag. 126-127).

Il F. pur convenendo sui concetti generici di arte come fede nell'oggetto si preoccupa, e non a torto, che il criterio analogico secondo cui l'arte non sia verità, ma sia *come* la verità, faccia ricadere l'atto poetico nel puro soggettivismo.

Ma io penso che i chiarimenti da me introdotti in questo libro nel sistema dell'analogia predetta come scaturente dalla dottrina dell'illuminazione poetica evitino questo pericolo e fondino in modo perentorio quello che lui dice "l'arte come aspetto della verità„.

Però il F. ha torto a fondarsi sul principio formale del Maritain che, come abbiamo dimostrato, è di origine assai equivoca.

GIUSEPPE GORGERINO. *Sempre estetiche* (in *Ambrosiano.* Milano, 1-9-31).

Il G., parlando spesso ad orecchio, scopre che le mie idee hanno qualcosa in comune con quelle di Bremond e nulla in comune con quelle di Maritain... Che bravo !...

AUGUSTO HERMET. *Poesia religiosa* (in *Lavoro Fascista,* Roma, 28-8-31).

Espone alcune idee insistendo e chiarendo il carattere " formale „ della poesia religiosa.

HANS HUEBMER. *Italianische Literatur der Gegenwart* (in *Reichspost.* Vienna 18-7-32).

L' H. ha seguito con molta simpatia ed attenzione gran parte della mia opera additando tra l'altro le mie idee estetiche, e con affettuosa stima, ai lettori di lingua tedesca.

ANGELO JOSIA. *Poesia nuova* (in *Accademia,* Roma, Giugno 1932).

E' un ampio articolo dove il J. si sofferma particolarmente a discutere del concetto di primato del poetico e dell'essenza del musicale convenendo con me e chiarendo alcuni punti per utilizzarli in un eventuale revisione della poesia italiana contemporanea.

YVONNE LENOIR. *Poésie et religion.* (T. vol. V pag. 7-9).

La nota poetessa e scrittrice francese aderisce in linea di massima alla sinonimia di arte e religione. C'è nelle pagine della L. una tendenza spiccata a fondere su uno stesso piano attivistico l'estetica del Bremond e quella del Bergson.

Tutto è movimento e slancio: è come una tendenza a una forma superiore più pura ed obliosa in cui vengono a risolversi tanto la religione che l'arte: questa forma superiore è il musicale.

Il musicale è essenzialmente *demonico* in quanto la sua aspirazione essenziale sia il divino.

Se dal punto di vista speculative le osservazioni della L. sono difettose pure conservano un tono caldo e persuasivo di esperienza personale in quanto la scrittrice appartiene a quel gruppo di poeti giovani francesi che tentano con vergine slancio di costruire una poesia che sia intimistica e cosmica allo stesso tempo.

Il suo volume di poesie *Avec une ombre* (Paris 1931) documenta una coscienza poetica pronta agli slanci di una tragica trascendenza:

Face de Dieu qui ricane en silence,
Et qui souffle tes vents
Sur mes yeux desséchés,
Je ne sais quel est l'hymne
Qui te fera dresser
Ton haut front devant moi
Qui t'aurais adorée.

PIETRO MALTESE. *Alle fonti della Bellezza.* Palermo 1928.

La rapida esposizione fatta dal M. delle mie idee estetiche è anteriore allo svolgimento più recente e da me accettato sul problema dell'arte.

GIUSEPPE MAGGIORE. *Arte e Religione* (T. vol, V, pag. 9-12).

Il M. afferma che "l'arte è totalità dello spirito„ e che quindi non è liricità o intuizione. Il concetto dell'oggettività e universalità dell'arte ci pone così di fronte al problema dei rapporti tra arte e religione.

"Nella religione noi assistiamo come semplici creature all'atto creatore di Dio; nell'arte creiamo con Lui„.

Conviene pertanto con me che l'arte non solo sia uno stato di grazia nel senso generico ma che sia un dono gratuito e soprannaturale.

Però non capisco perchè egli, che pure accetta il carattere *gratuito* dell'arte, non debba di conseguenza accettare quella che egli chiama la mia "implacabile negazione di ogni immanenza artistica„ cioè il principio per cui l'arte non sia una capacità generica dello spirito ma uno stato di eccezionalità e quindi qualcosa che non è immanente in noi.

Il concetto dell'arte come analoga alla Grazia non si confà a mio parere con l'immanenza della capacità artistica nello spirito umano.

GIOVANNI MARTINI. *La nuova poesia religiosa* (in *Indice*, Genova, 26-7-31).

Esposizione più apologetica che critica.

LUCIANO NICASTRO. *Cattolicesimo e Poesia* (in *Ambrosiano*, Milano, 26-5-31).

Ripensamento rapido e concettoso dei miei principi estetici e accostamento del concetto poetico della *charitas* con quello della *pietas* virgiliana.

FRANCESCO ORESTANO. *Poesia e valore.* (T. vol V pag. 6.7).

L'arte per l'O. "è linguaggio di valori umani„, "arricchimento del mondo dei valori umani„. La sua funzione è dunque spiccatamente etica. Pure egli non sente di poter accettare in via teoretica l'equazione arte = religione, perchè l'arte vedrebbe così limitata la propria sfera di funzione.

Però ammettendo una "dimensione trascendentale dell'esperienza„ si apre il varco ad una "rivalutazione religiosa di tutti i valori, compresi i valori di poesia e d'arte. „

Indubbiamente non è da escludere che il principio dell'intuito poetico abbia una parentela più intima di quel che non paia a prima vista con la *dimensione trascendentale* che è uno dei fondamenti del sistema dell'Orestano il cui grande merito filosofico consiste nell'aver costruito un sistema di filosofia moderna che reagisce vigorosamente al soggettivismo, all'immanentismo ed al fenomenismo agnostico di oggi.

RAMIRO ORTIZ. *Noua poezie religioasa italiana* (in *Roma*, Bukarest, Maggio 1931).

L'O. esponendo gli ultimi contributi dell'estetica italiana dal Croce al Gentile, al Tigher, al Borgese, all'Angioletti si sofferma sulle mie idee estetiche, esaminando ed esponendo con molta simpatia, ma dal punto di vista più letterario che filosofico, il mio rapporto tra *arte* e *pietà*.

GIUSEPPE PETRALIA. *Etica ed estetica* (in T. vol. V, pag. 132-134).

Molto acuta l'analisi del nudo come atto spiritualizzatore ai fini di preparare un terreno più solido ai rapporti tra arte e morale.

GIUSEPPE RAVEGNANI. *Panorami letterari* (in *Stampa*, Torino, 17-10-29).

Ricostruzione e discussione rapida dei miei presupposti estetici compiuta al saggio delle mie ricerche ed esperienze letterarie.

ANTONIO RENDA. *L'arte e l'essere.* (in T. vol. V pag. 1-10).

È questa una delle più acute critiche del principio dell'essenza religiosa dell'arte e della sua funzione rivelatrice.

Il R. comincia con l'osservare che risolvendo l'arte nella rivelazione non si esce ancora dal principio di identificazione di arte e conoscenza. Per quanto la introduzione di un principio di trascendenza idealizzatrice nell'arte tenda a distinguere l'arte dalla funzione concettuale della conoscenza non la priva tuttavia del suo valore conoscitivo.

Or in questa posizione tanto il realismo che l'idealismo non escono, secondo il R., dal principio di adequazione di essere e di conoscere.

Ma intanto l'arte in quanto ci libera dall'urgenza della realtà che conosciamo viene a cadere, posta per presupposto la sua funzione conoscitiva, fuori fuoco da quel senso del reale che la giustifica come in se comprendente quegli elementi di misura etica e religiosa che sono i presupposti della sua funzione trascendente.

Ecco una vera e propria antinomia.

Ora io penso che il R. per quanto addimostri uno straordinario acume speculativo nel dimostrare come il problema tanto dell'idealismo che del realismo sia quello dell'essere (anche posto come limite negativo nell'idealismo), non riesca ad attingere il senso della trascendenza dell'essere in quella che è la posizione di un realismo non solamente ontologico ma intrinsecamente *naturale* qual'è quello dal quale io muovo.

Io sono disposto a convenire col R. che sul terreno dialettico le sue osservazioni sono validissime: ma la conclusione alla quale egli perviene non starebbe a dimostrare altro che sul terreno idealistico non c'è che una alternativa: o accettare l'arte come una forma conoscitiva cadendo nell'antinomia di cui sopra e perdendo ogni diritto a porre filosoficamente un problema dell'arte; o ridurre l'arte a funzione prelogica negando così il *fatto* della compiutezza e traducibilità logica dell'opera d'arte.

Ma uscendo dal presupposto ontologico questa impossibilità di costruire una filosofia dell'arte cade; e l'arte resta nella sua duplice natura come una rivelazione che si incontra senza confondersi sul piano logico con la funzione conoscitiva.

E in sostanza quando il R. sostiene che l'arte, pur non essendo una funzione conoscitiva, è un'intuizione intellettuale, "un'universalità senza concetto„ non apre la maglia ad una ricerca di questo genere: se l'arte è un'*intuizione* (sia pure dell'intelletto) qual'è l'*oggetto* che necessariamente deve corrisponderle perchè questa intuizione sia veramente un'intuizione e non sia un atto logico?

ALFONSO RICOLFI. *Il bello ideale* (in *Araldo Letterario*, Milano, febb. 1930).

E' un'esposizione critica delle ultime fasi dell'estetica mistica (Papini, Zanfrognini, Maltese, Mignosi ecc.).

Ma il R., forse perchè non in possesso di tutti i dati delle mie ricerche, a torto mi colloca tra i mistici. Io sto, come ognuno potrà vedere, all'altra sponda.

FORTUNATO RIZZI. *Arte e religione* (in *Rivista di letture*, Milano, 15-2-32).

Il R. si sofferma sottolineare il mio concetto dell'arte come dono.

VINCENZO SCHILIRÒ. *Arte e vita.* (in T. vol. V, pag. 127-132).

E' una rapida sintesi critica della discussione svoltasi su *Tradizione*. Lo S. con molta acume e bravura difende il suo punto di vista svolto nel suo libro *Arte-Vita* (vedi pag. 219 di questo volume). Ma lo S. non si accorge che sostituendo

al concetto di rivelazione quello di ispirazione crolla tutto il processo di oggettività del mondo della poesia e si è fatalmente ritrascinati verso l'orbita mistica.

CARMELO SGROI. *Gli studi estetici in Italia nel primo trentennio del '900. La Nuova Italia*, ed. Firenze 1931. Pagg. 102, 243-45.

Allo Sgroi, che è pure un espositore fedele ed intelligente del mio pensiero estetico, è sfuggita la tendenza, già chiara in *Idee sull'arte*, ma esplicitamente affermata e ribattuta negli altri miei scritti di *Tradizione*, del carattere *formalmente* religioso dell'arte. Egli crede che il far convergere l'arte alla oggettività sia un ricadere nel cosidetto *contenutismo*. Che l'arte abbia un contenuto è fuori di dubbio, ma bisogna sapere intendere quale sia la funzione di questo contenuto.

La stessa possibilità che esista una critica d'arte poggia sulla nozione del contenuto; perchè la forma o c'è o non c'è; e se c'è essa non è quantitativamente poetica essa è completa e irrelativa. La critica non è solamente l'atto che indica se in un'opera ci sia o non ci sia forma poetica, perchè essa piglia in esame le opere d'arte cioè quelle dove c'è la forma poetica.

E se non può muovere dalla forma deve muovere dal contenuto...

GIUSEPPE TAROZZI. *Idee sull'arte* (in *Italia che scrive*, Dic. 1931).

La esposizione delle mie idee è fatta con intenzione ostile: al T. sfuggono tanti motivi ed argomenti che avrebbero potuto avere per la sua nuova posizione speculativa e spirituale valore non indifferente se egli non si fosse lasciato pigliar la mano dalla stizza. Affermare — dice il T. — è una cosa, dimostrare e ragionare è un'altra.

E allora ?!

G. THIBON. *Idee sull'arte* (in *Revue Thomiste*, N. 74, 1932).

L'esposizione che fa il T. delle mie idee estetiche ed anche delle mie idee speculative (v. rec. a *Ragione e Rivelazione* contenuta nello stesso volume di *R. Th.*) è compiuta con acuto e chiaroveggente entusiasmo.

Io avrei il gran merito, a dire del T., "*de proclamer, contre l'idéalisme qui prolonge en Italie sa fastidieuse agonie, le realisme de la beautè et l'obiectivité du sentiment esthetique*„ (pag. 814).

Egli pur riconoscendo la generosità del mio sforzo mi augura di integrare le mie ricerche sulla scorta dell'estetica scolastica. Ed io son sicuro che quest'ultima stesura delle mie teorie sull'arte possa dargli la misura di un mio costante sforzo su questa direzione.

ADRIANO TILGHER. *Arte e irreligiosità*. (in T. vol. V pag. 55-57).

Il T. dice che la sua tesi sia diametralmente opposta alla mia. L'arte è piena irreligiosità.

E sta bene. Ma allora si decida a ripudiare la sua estetica che dice proprio tutto il contrario (vedi pag. 218 e ss, di questo libro).

ERMINIO TROILO. *L'arte come poesia e la poesia come illuminazione religiosa* (in *T.* Vol. V. pagg. 109-118).

E' questo saggio ampio ed accurato dell' Illustre maestro dell'Ateneo patavino, uno dei più significativi ripensamenti dei fondamenti speculativi della mia estetica, compiuto con amorosa intelligenza accompagnata da una vigorosa coscienza critica.

Il mio pensiero, e ciò è naturale dati i punti di partenza del T., non è accettato in pieno anche quando si ritrovino in esso " toni suggestivi di verità „.

Il T. comincia col respingere la dottrina del *primato del poetico:* ogni forma d'arte, anzi ogni opera d'arte, non può essere concepita che in sè e per sè, niente, dunque, gerarchia della arti.

Spero, però, che in questo libro il concetto della Parola come sistema completo

di espressione possa apparire al T. più comprensivo e meno tecnico di quel che non gli sia apparso prima. Il primato del poetico, non è, in fondo, se non il primato dell'*espressivo* e del *comunicativo*. Ora io non credo che egli possa tuttavia insistere nel negare che un'opera d'arte, tanto più opera d'arte sia, quanto meglio e più esprima. La opposizione tra *musicale* e *poetico* trascende il significato generico di questi due termini. Io sono perfettamenle convinto che Beethoven sia più *poetico* di Monti; nel senso che la musicalità della poesia montiana esprima e riveli meno della poeticità di Beethoven. Leonardo *pittore* è più poeta di Byron in quanto il colore dei suoi quadri parli costruttivamente di più delle parole sonore del poeta inglese.

Non è vero che " il campo della parola è pur sempre il determinato e il finito „ : almeno nel senso specifico che attribuisco io alla *parola*.

L'*armonia* è uno dei fattori della parola : ma è un solo fattore.

Ora io penso, ed in ciò il Troilo è teoreticamente esplicito, che per superare le posizioni dell'immanentismo sia necessario puntare sul *mezzo* che più decisamente caratterizzi il rapporto comunicativo come rapporto rivelativo.

Tanto più si sente il bisogno di impegnarsi nella *comunicazione* quanto più decisamente si avverte l'eterogeneità e la distanza dell'oggetto dal soggetto.

Ma anche per quel punto bisogna insistere a non sopprimere nell'atto poetico la dignità e compiutezza della sua struttura logica.

Logica e qualche cosa *di più* che logica.

GIANNINO ZANELLI. *Lo scrittore e la grazia* (in *Giornale di Genova*, 26-3-1933).

Lo Z. esamina molto frettolosamente e da un punto di vista giornalistico e e letterario alcune mie idee non offrendo il destro a nessuna legittima discussione.

INDICE

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
TORINO

62135

Avvertenza . . . . . pag. 5
Dedica a Bremond . . . . . „ 7
PARTE PRIMA
Come si pone storicamente il problema dell'arte . „ 17
I La poesia dei fisiologi . . . . . „ 19
II Mito e trascendenza. . . . . „ 24
III Formazione del poema platonico . . . „ 29
IV L'intuito poetico . . . . . „ 38
V La trascendenza platonica . . . . „ 45
VI Positività dell'estetica platonica . . . „ 49
VII La forma . . . . . „ 56
VIII La contemplazione . . . . . „ 59
IX Aristotile e il problema dell'arte . . . „ 66
X Aristotile da Platone . . . . . „ 74
XI Catarsi e filantropia . . . . . „ 80
XII S. Agostino e l'intuito poetico . . . „ 91
XIII L'Illuminazione poetica . . . . . „ 99
XIV La formula e la poesia di Tommaso . . „ 111
XV Kant platonico . . . . . „ 119
XVI Il kantismo di Maritain . . . . . „ 129
XVII L'estetica della creazione. . . . . „ 138
PARTE SECONDA
L'atto poetico . . . . . „ 159
I La rivelazione come parola . . . . „ 161
II La poesia come linguaggio . . . . „ 169
III Linguaggio poetico come lingua . . . „ 177
IV Il primato della poesia . . . . . „ 180

V Il mistero della parola . . . . . pag. 184
VI Inferiorità della musica . . . . . » 186
VII La parola come sistema . . . . . » 189
VIII Poesia e religiosità . . . . . » 191
IX La misura della poesia . . . . . » 196
X La pietà . . . . . » 199
XI Eticità del poetico . . . . . » 203
PARTE TERZA
Chiarimenti . . . . . » 209
I Arte e ordine . . . . . » 211
II Arte e vita . . . . . » 217
III Arte e povertà . . . . . » 224
IV Arte e preghiera . . . . . » 227
V Arte e fede . . . . . » 233
VI Arte e mistica . . . . . » 237
VII Arte e grazia . . . . . » 240
VIII Arte e Chiesa . . . . . » 244
IX Arte e miracolo . . . . . » 248
X Arte e carità . . . . . » 252
XI Gesù e la poesia . . . . . » 257
Nota bibliografica . . . . . » 263

LA TRADIZIONE

Rivista di storia, filosofia e letteratura, diretta da PIETRO MIGNOSI della R. Università di Palermo

" LA TRADIZIONE è sorta per reagire contro le deviazioni della cultura italiana cattolica troppo indulgente alla modernità ed all' abito critico ; è sorta ed ha vissuto come rivista religiosa „.

«La Tradizione„ *ha pubblicato nei suoi cinque anni di vita scritti inediti di:* Andrea Agueci, Emanuele Alessi, Antonino Anile, Francesco Aquilanti, Pietro Bella, Silvio Benco, Ugo Betti, Carmelo Billotta, Federico Binaghi, Francesco Biondolillo, Romualdo Bizzarri, Maurice Blondel, Gius. Antonio Borgese, Maria Pia Borgese, Giuseppe Bronzini, Francesco Bruno, Gaetano Buccheri, Angelo Cacciatore, Mariano Campo, Francesco Cappiello, Tito Casini, Enrico Castelli, Armando Carlini, Erminio Cavallero, G. A. Cesareo, Francesco Chiesa, Francesco Cracco, Antonio Crimi, A. Cristina Curella, Silvio Cucinotta, Silvio D'Amico, Gaetano de Felice, Federico De Maria, Rodolfo De Maria, Ugo De Maria, Cecilia Deni, Oreste De' Seta, Mons. Michele D'Herbigny, Francesco Di Chiara, Alessio Di Giovanni, Luigi Di Rosa, Gianpietro Dore, Pietro Cristiano Drago, Riccardo Dusi, Agostino Faggiotto, Luigi Fallacara, Calogero Fazio, Ugo Fiandaca, Letterio Fucile, Vito G. Galati, Gianni Garilli, Agostino Gemelli, Guido Ghersi, E. Goerlich, Alfredo Goffredo, Costantino Granella, Vincenzo Guarnaccia, Augusto Hermet, Gandolfo Iraggi, Angelo Josia, Antonino La Porta, Yvonne Lenoir, Giuseppe Lipparini, Enzo Lo Vetere, Alfredo Luciani, Giuseppe Maggiore, Pietro Maltese, Salvatore Mangiaracina, Raimondo Manzini, Lorenzo Marinese, Ofelia Mazzoni, G. Micciché Mendola, Pietro Mignosi, Nicola Moscardelli, Tommaso Nediani, Luciano Nicastro, Gino Novelli, Francesco Olgiati, Eugenio Oliveri, Francesco Orestano dell'Accademia d'Italia, Carmelo Ottaviano, Enrico Paresce, Roberto Pavese, Gaetano Petrotta, Renzo Pezzani, Luca Pignato, Ottavio Profeta, Natale Raineri, Antonio Renda, Alfonso Ricolfi, Giuseppe Rizzo, Francesco Romana, Sigfrido Rossi, Gino Saviotti, Gaetano Scarlata, Vincenzo Schilirò, E. Silvestri Viola, Lidia Stabili, Luigi Stefanini, Mons. Mario Sturzo, Adriano Tilgher, Silvio Tissi, Luigi Tonelli, Erminio Troilo, Giuseppe Urbani, Nicola Valenza, Pietro Zanfrognini, Giuseppe Zoppi.

I più bei nomi della odierna cultura militante

Abbonamento annuo	**L. 30**
„ „ per l'estero	**„ 50**
Un fascicolo	**„ 6**

SCRITTI FILOSOFICI

di PIETRO MIGNOSI

Vol. I Ragione e Rivelazione . . . . L. 25

Vol. II Arte e Rivelazione . . . . . „ 18

Vol. III Chiesa e Scuola *(in prep.)*

Vol. IV Teoria del valore intrinseco *(in prep.)*